

2 planche hors texte

2



431^e Livraison.

Tome neuvième. — 3^e période.

1^{er} Mai 1893.

Prix de cette Livraison : 12 francs.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

TEXTE

- I. LA SCULPTURE FLORENTINE AU XIV^e ET AU XV^e SIÈCLE (1^{er} article), par M. Marcel Reymond.
- II. LE MUSÉE DE PRADO (4^e article) : — Les Écoles du Nord; les Primitifs, par M. Henry Hymans.
- III. LE SCULPTEUR CLAUDE MICHEL DIT CLODION (3^e et dernier article), par M. J.-J. Guiffrey.
- IV. CLAUDIUS POPELIN ET LA RENAISSANCE DES ÉMAUX PEINTS (1^{er} article), par M. L. Falize.
- V. REYNOLDS EN ITALIE (1^{er} article), par M. Louis Dimier.

GRAVURES

Sculpture florentine : — Le Christ bénissant (xiv^e siècle : Musée de Sainte-Marie des Fleurs), en lettre; Couronnement d'un pape (xiii^e siècle : Musée National à Florence); Sainte Cécile (École de Nicolas de Pise, id.); La Sculpture, bas-relief du Campanile de Florence (xiv^e siècle); Santa Reparata, par André de Pise (xiv^e siècle : Musée de Sainte-Marie des Fleurs); Sibylle Erythrée, par le même (Campanile de Florence).

La Reine Marie d'Angleterre, eau-forte de M. H. Manesse, d'après le tableau d'Antonio Moro, au Musée du Prado; gravure tirée hors texte.

Musée du Prado : — Le Triomphe de l'Église sur la Synagogue, peinture flamande du xv^e siècle; Le Mariage de la Vierge, diptyque flamand du xv^e siècle; Sainte Barbe, peinture flamande du xv^e siècle; Le Christ entre la Vierge et saint Jean, peinture de Jean Gossaert dit Mabuse.

La Fruitière, eau-forte de M. A. Gilbert d'après le tableau de Frans Snyders au Musée du Prado; gravure tirée hors texte.

Ouvres de Clodion : — Tête de page d'après un dessin original de l'artiste, appartenant à M. Bonnat; Faune et Faunesse, groupes en terre cuite du Musée de Cluny; Projet de l'artiste pour le Monument commémoratif de l'ascension de Charles et Robert en 1784; Satyre porte-lumières, bronze du Garde-Meuble national; Scène du Déluge, groupe exposé en 1801; Vase en marbre blanc (Palais de Versailles); Tête de Satyre, dessin de l'artiste (Collection de M. Beurdeley).

Orphée, émail limousin, par Grisée, d'après le Rosso, en lettre; Le Triomphe d'Amphitrite, et Nymphes se baignant, par J. Feuchères, émaux à la façon de Limoges; Décor pour un fond de coupe en émail limousin, dessin de M. Gobert; Galathée, composition du même pour un émail peint; Bijou en émail à paillons, par M. Alfred Meyer, en cul-de-lampe.

Portrait de Joshua Reynolds, d'après Joh. Nussbiegel, en lettre.

Nielle en or sur fond de bois (Henri II), en cul-de-lampe.



LA
SCULPTURE FLORENTINE
AU XIV^e ET AU XV^e SIÈCLE

(PREMIER ARTICLE)

I



L'école de sculpture florentine qui, pendant trois siècles, a brillé d'un éclat ininterrompu, et successivement, a créé trois grandes formes d'art, qui, avec l'art de Giotto et de Donatello, règne au XIV^e et au XV^e siècles sur toute l'Italie, et qui, au XVI^e siècle, avec l'art de la Renaissance, domine l'Europe entière, cette école apparaît tardivement et se crée seulement dans le second quart du XIV^e siècle.

L'école florentine est devancée, en Italie même, par l'école pisane, et, à l'étranger, par la grande école de sculpture française. Lorsque la sculpture florentine se crée entre les mains d'André de Pise et de Giotto, la France, depuis plus d'un siècle, a couvert de sculptures les grandes cathédrales de Chartres, de Paris, d'Amiens, de Bourges et de Reims.

Le fait le plus important dans la formation de l'art moderne, ce n'est pas, comme on le croyait naguère, la venue de Raphaël ou de

Michel-Ange, ce n'est pas, comme le pensait Vasari, l'art de Giotto ou de Nicolas de Pise, ce n'est pas davantage la création de l'art flamand entre les mains des Van Eyck, c'est l'apparition de l'art français dans les dernières années du ^{xii}^e siècle. Voilà le fait capital qui va dominer l'art chrétien des nations germano-latines. Pour connaître l'art européen au ^{xiii}^e et au ^{xiv}^e siècle, il faut d'abord interroger la France.

L'art créé en France, au temps de Philippe-Auguste, avait pour caractéristique la grandeur, la majesté, la puissance souveraine; c'était, dans la représentation de l'être humain, le choix des caractères les plus nobles, santé, force, beauté du corps, l'être vu dans l'équilibre parfait de ses facultés; c'était surtout, au point de vue moral, le choix des sentiments les plus purs, l'âme observée en pleine possession d'elle-même, affranchie du trouble violent des passions. Par suite d'un extraordinaire concours de circonstances favorables, la France retrouvait, au ^{xiii}^e siècle, l'art du ^v^e siècle grec.

Après avoir créé, à l'origine, une première forme d'art tout empreinte de noblesse et de grandeur, l'art français, semblable ici encore à l'art grec, ne tarda pas à évoluer et à donner naissance à une seconde école plus éprise de tendresse, qui substitua la grâce à la majesté, le mouvement au calme, les finesses d'exécution aux grands effets d'ensemble. De même qu'à Athènes l'art de Praxitèle succédait à l'art de Phidias, de même à Paris les maîtres de la cathédrale sculptaient la *Porte de Saint-Étienne* (1257) après avoir sculpté la *Porte de la Vierge* (1220). Par ces deux œuvres, la France, non seulement dotait le monde de deux nouvelles grandes formes d'art, mais elle en donnait en même temps les plus parfaits modèles.

C'est la seconde forme de l'art français que nous allons voir régner à Florence pendant tout le ^{xiv}^e siècle, et se continuer encore au cours du ^{xv}^e. Cette forme d'art, que la France ne poussa pas très avant, grandira dans l'école florentine, s'y développera pendant deux siècles et produira une suite ininterrompue de chefs-d'œuvre, tout d'abord avec André de Pise et Orcagna, plus tard avec Ghiberti et Luca della Robbia, et enfin avec Desiderio, Rossellino et Verrochio.

Le caractère gracieux de la sculpture florentine, sa finesse d'exécution, étaient une conséquence des matériaux qu'elle employait et des circonstances au milieu desquelles elle allait se développer. En France le sculpteur, ayant à décorer les porches profonds et les vastes tympans de nos cathédrales, s'attache surtout aux grandes

compositions et aux effets décoratifs; en Italie, au contraire, le sculpteur, travaillant sur des surfaces plus restreintes, décorant des portes, des chaires, des tabernacles, est obligé de se préoccuper avant tout de la finesse du travail et de négliger les grands effets d'ensemble pour étudier les nuances subtiles de la pensée.

Pour la même raison, c'est la peinture qui jouera en Italie le rôle que jouait la sculpture en France. Les édifices italiens, par la nature de leur construction, réservaient aux peintres ces vastes travaux que l'architecture française demandait aux sculpteurs. La majesté des frontons de Paris, de Bourges, de Chartres ou d'Amiens, l'Italie la connaîtra par les fresques de Giotto, de Simone Memmi ou d'Orcagna.

Ce désaccord entre la peinture et la sculpture florentine est un des faits les plus importants à signaler dans l'histoire de cette école, car on le retrouvera à toutes les époques, depuis le début du ^{xiv}^e siècle jusqu'à la fin du ^{xv}^e. L'école florentine qui, en peinture, se distinguera par les compositions les plus grandioses, verra surtout naître en sculpture des ciseleurs et des orfèvres. De même qu'Andrea modèle sa jolie historiette du Baptistère, lorsque Giotto conçoit les vastes poèmes d'Assise et de Padoue, de même, plus tard, Ghiberti ou Luca della Robbia auront pour contemporains Uccello, Masaccio et Fra Angelico; de même enfin Signorelli et Ghirlandajo couvriront les églises de Florence et d'Orvieto de leurs imposantes compositions, lorsque la sculpture s'attardera aux mièvreries de Mino da Fiesole ou de Benedetto da Majano.

LE ^{xiv}^e SIÈCLE

Les principales œuvres de la sculpture florentine au ^{xiv}^e siècle sont les suivantes : la Porte du Baptistère d'André de Pise, les bas-reliefs du Campanile de Giotto, le Tabernacle d'Or-San-Michele d'Orcagna, et les bas-reliefs de la façade d'Orvieto. Toutes ces œuvres se créent de 1330 à 1360. La seconde moitié du siècle ne nous offrira pas d'œuvres aussi capitales : aucun nom ne pourra être comparé à ceux d'André de Pise, de Giotto et d'Orcagna, mais cette fin de siècle présente néanmoins un grand intérêt et elle prépare la génération des Ghiberti, des Donatello et des Luca della Robbia. C'est l'époque où, par suite de la construction des grands édifices florentins, le Dôme, le Campanile, Or-San-Michele, apparaît pour la première fois

à Florence la statuaire monumentale. La construction des grandes églises se termine par la décoration des portes. Les quatre portes du Dôme et spécialement la porte de la Mandorla, sont un des principaux titres de gloire de cette fin de siècle. Enfin, il faut noter les travaux des orfèvres : les autels de Pistoja et de Florence, qui sont l'annonce des chefs-d'œuvre de Ghiberti.

*
*
*

André de Pise¹, le créateur de l'école de sculpture florentine, est né à Pontedera, en 1270; il meurt à Florence en 1348. Dans cette longue existence de 78 ans, nous ne connaissons qu'une seule œuvre certaine, la *Porte du Baptistère* de Florence, qu'André fit en 1330 à l'âge de 60 ans. Avant cette époque, André aurait travaillé à Venise; mais, malgré l'opinion de Cicognara et de Perkins, je ne pense pas qu'aucune des statues de Saint-Marc, ni aucun des chapiteaux du Palais ducal puissent lui être attribués. Relativement aux travaux d'André à Florence, nous sommes non moins embarrassés. La vie d'André écrite par Vasari est une des plus décevantes que nous ait transmises l'historien de l'art en Italie. Vasari qui, entre Orcagna et Niccolo d'Arezzo, ne cite aucun sculpteur florentin, se tire d'embarras en attribuant à André toutes les œuvres notables du xiv^e siècle florentin. Des documents récemment découverts ont fait connaître le nom des auteurs de la plupart des œuvres faussement attribuées à André par Vasari. Nous savons notamment que Cellino di Nese, Siennois, est l'auteur du tombeau du jurisconsulte Cino à Pistoia, que les quatre docteurs de la façade du Dôme de Florence sont l'œuvre de Piero di Giovanni Tedesco et de Niccolo d'Arezzo, et qu'Alberto Arnoldi est l'auteur de la Madone de la Miséricorde.

Vasari commet une erreur plus grave encore. Après avoir attribué à Andrea une série d'œuvres qui ne lui appartiennent pas, il lui enlève l'honneur de la seule œuvre qui soit bien à lui. Il avance

1. Nous conservons ici le nom d'André de Pisé, donné à notre sculpteur par Vasari, nom sous lequel il est universellement désigné; mais nous ferons remarquer combien cette dénomination est inexacte, car André, fils d'Ugolino di Nino, n'est pas né à Pise, mais à Pontedera. Cette dénomination a un grave inconvénient, contre lequel nous devons prémunir le lecteur, elle contribue à maintenir cette erreur qu'André doit être classé dans l'école pisane, tandis que, ainsi que nous le montrerons plus tard, il n'appartient pas à cette école et doit être classé dans l'école florentine dont il est le chef.

qu'Andrea sculpta la porte du Baptistère d'après les dessins de Giotto, et il ne se rend pas compte que par une telle assertion il ôte à



COURONNEMENT D'UN PÂPE.

(Sculpture florentine du XIII^e siècle. — Musée national, à Florence.)

Andrea tout le mérite de l'œuvre à laquelle il doit si légitimement sa grande renommée. Le dire de Vasari ne mériterait pas d'être relevé s'il n'avait été recueilli sans observation par MM. Crowe et

Cavalcaselle, les éminents auteurs de la *Storia della Pittura italiana*. « Le chef-d'œuvre d'Andrea, disent-ils (vol. II, p. 3), est certainement la Porte de bronze du Baptistère de Florence dans laquelle, à l'excellence de la composition et de la distribution due à Giotto, il sut adjoindre avec un mérite égal une simplicité d'expression qui rend admirablement l'idée principale du sujet à traiter. »

Si Giotto a fait le dessin de la porte du Baptistère de Florence, Andrea ne saurait être tenu pour un des plus grands maîtres de l'Italie, pour le véritable créateur de l'école de sculpture florentine, et Giotto doit hériter de tous les éloges qui lui étaient faussement attribués.

Mais, vraiment, comment une telle opinion pourrait-elle se soutenir? Le style d'Andrea, si gracieux, si tendre, ne rappelle en rien la manière plus grave et plus profonde de Giotto. Et le style de Giotto, nous pouvons en parler en pleine connaissance de cause, car Giotto nous est connu non seulement par ses peintures, mais par la suite si importante des bas-reliefs du Campanile. Ces bas-reliefs sont d'un style tellement particulier, si différent des œuvres d'Andrea, qu'il est permis d'affirmer que Giotto n'est pour rien dans la composition des portes du Baptistère. Est-il nécessaire de fortifier cet argument en disant que l'acte de commande de la porte ne fait aucune mention du nom de Giotto, et que la porte fut faite par Andrea précisément à une époque où Giotto travaillait à Naples?

Une nouvelle mésaventure était réservée à Andrea de la part de la critique moderne. Le *Cicerone* de Bode et Burckhardt, cet admirable livre, dont il est d'autant plus nécessaire de relever les rares erreurs qu'il doit être le livre de chevet de tous ceux qui étudient l'art italien, le *Cicerone* commence l'histoire de la sculpture florentine au ^{xiv}^e siècle par ces mots (t. II, p. 325) : « A Florence, c'est Giotto qui créa une école plastique proprement florentine : non seulement par l'influence novatrice que ses peintures exerçaient sur l'ensemble de l'art italien, mais parce que lui-même fut aussi sculpteur. La construction du Campanile de Florence, qu'il commença en 1334, lui en fournit l'occasion... La comparaison de ces reliefs avec les œuvres analogues de Jean et de Nicolas de Pise, montre le grand progrès qu'en l'espace de cinquante années Giotto fit faire à l'art italien : simplicité et achèvement de la composition, profondeur et brièveté de l'expression, richesse d'invention, vérité et mesure dans le mouvement et la proportion. »

On ne saurait mieux analyser les qualités de la nouvelle école

florentine, mais le mérite de ces innovations ne revient pas à Giotto, dont la seule œuvre sculptée date de 1334, mais à André de Pise dont la porte du Baptistère, terminée en 1330, est de quatre ans antérieure aux bas-reliefs de Giotto et présente déjà toutes les merveilleuses qualités que nous admirons dans le Campanile.

Le créateur de l'école de sculpture florentine ce n'est pas Giotto, mais André de Pise. L'action décisive que Giotto exerça sur la peinture florentine, ce fut André de Pise qui l'exerça sur la sculpture.

Pour connaître en quoi consiste la réforme d'Andrea, il faut comparer ses œuvres à celles de l'ancienne école pisane telle que Nicolas de Pise l'avait constituée, école au sein de laquelle Andrea paraît s'être formé. Une pièce des archives du dôme de Pise parle d'un « Andreucius Pisanus, famulus Magistri Johannis (1299-1305) » que l'on suppose être notre Andrea. A Pise sans doute Andrea apprit la technique de l'art, mais dans ses œuvres il se montre en opposition si complète avec les théories de cette école que, en l'absence de documents, nous ne pourrions jamais soupçonner qu'il en fut l'élève. Si, comme on le suppose, Andrea a habité Venise avant de venir à Florence, on s'expliquerait plus facilement comment il est parvenu à se dégager si complètement du style pisan. A Venise, plus qu'à Pise, il se trouvait en contact avec la doctrine du moyen âge dont ses bas-reliefs sont la suite logique.

Andrea, quoique appartenant au milieu pisan par sa naissance et par son éducation, ne peut être classé dans l'école pisane. C'est à juste titre que l'on fait commencer avec lui l'école florentine. La particularité saillante de son style est en effet une énergique réaction contre le style de l'école pisane.

Tout d'abord Andrea, à l'encontre de Nicolas de Pise, ne fait jamais aucun emprunt aux formes de la statuaire romaine. Comme la réforme de Giotto, celle d'Andrea consiste à renoncer à toute imitation, pour demander complètement à la nature les éléments constitutifs de l'œuvre d'art.

Une seconde réforme d'Andrea est le désencombrement du bas-relief. Les Pisans, imitant en cela les sarcophages chrétiens du ^{iv}^e siècle, emplissaient le bas-relief jusqu'au bord, accumulant les figures, les superposant, les étageant parfois jusqu'à cinq rangs successifs, comme dans le *Jugement dernier* de la chaire de Sienne. Avec Andrea, le bas-relief ne se compose plus que de quelques figures, toutes sur le même plan, laissant autour d'elles un espace libre qui aérée la composition et la rend plus claire. Par là Andrea reprend et

achève la forme médiévale, dont il reste, en Toscane même, de nombreux modèles antérieurs au ^{xiv}^e siècle, par exemple dans les œuvres de Guido à Lucques et surtout dans les quinze bas-reliefs de l'autel de Pistoja sculptés par Andrea Ognabene en 1316 ¹.

Le désir des Pisans de meubler le bas-relief, sans laisser aucune place inoccupée, les avait conduits, par une nouvelle imitation des anciens sarcophages chrétiens, à réunir plusieurs scènes en un même relief. C'est ainsi que, dans la chaire de Sienne, nous voyons dans le même cadre la *Visitation*, la *Naissance* et l'*Adoration des Bergers*; dans un autre, la *Présentation au Temple* et la *Fuite en Égypte*. Cette forme qui se prête à de beaux effets décoratifs et que nous retrouverons plus tard entre les mains de Ghiberti, Andrea la proscriit absolument. Il le fait, conduit par son désir impérieux de clarté, dans la volonté de tout subordonner à l'expression de l'idée et de s'affranchir de tout ce qui pourrait lui enlever sa netteté ou sa puissance.

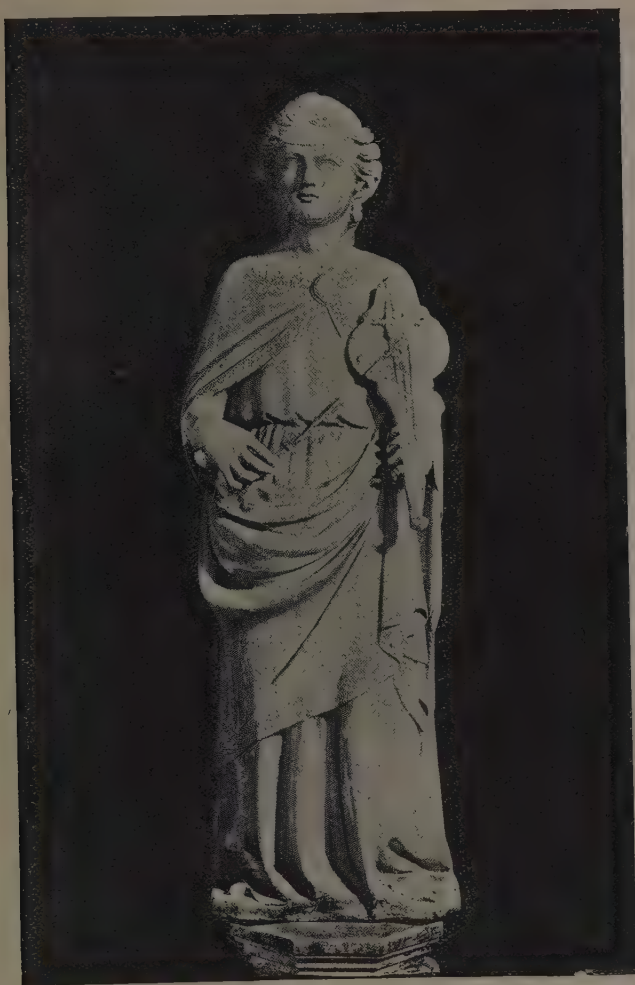
Tel qu'il fut constitué par lui, le bas-relief d'Andrea est une des plus belles formes de l'art moderne; nulle part dans la suite cette forme ne réapparaîtra avec la même pureté. Déjà, au début du ^{xv}^e siècle, elle se corrompt, et Ghiberti ne créera aucune composition qui puisse rivaliser en grâce et en finesse avec la *Visitation*, le *Zacharie écrivant* ou *Salomé présentant la tête de saint Jean*.

Après avoir étudié l'art d'Andrea dans sa forme, il nous faut

1. En comparant l'œuvre d'Andrea avec celle des Pisans et en montrant ici en quoi consiste la supériorité de la nouvelle doctrine, nous devons dire toutefois combien grande et géniale fut l'œuvre entreprise par Nicolas de Pise. Si la forme d'Andrea est plus logique, si elle ouvre à l'art des horizons plus étendus, la forme de Nicolas était néanmoins admirable, toute pleine d'éclat, de richesse, de puissance. Si Nicolas a eu tort de copier des modèles romains, ces modèles toutefois lui ont fourni les formes grandioses qu'il cherchait. L'antiquité romaine qui, plus tard, à la Renaissance du ^{xvi}^e siècle, fut si funeste parce qu'elle introduisait dans l'art des formes en contradiction avec l'idée à exprimer, ne fut pas nuisible à Nicolas de Pise parce qu'il se contenta de lui prendre les formes que l'art chrétien pouvait s'assimiler. Nicolas ne cherchera pas à transformer le Christ en Hercule ou en Apollon, mais en empruntant à une impératrice romaine la noblesse et la grandeur de l'attitude il choisissait justement des traits convenant à la mère du Christ. Tel qu'il est, et quelque prise qu'il donne à la critique, l'art de Nicolas est d'une grandeur souveraine.

Xavier Doudan dit, dans ses Lettres, que si au jour du jugement dernier un discours doit être prononcé, c'est Bossuet qui sera choisi comme orateur. Ce jour-là, si Bossuet prend la parole, c'est sur la chaire de Nicolas de Pise qu'il devra monter.

aller plus avant et dire quels sont ses caractères essentiels, les caractères de la pensée qui l'inspire.



SAINTE-CÉCILE (ÉCOLE DE NICOLAS DE PISE).

(Musée national, à Florence.)

Cet art n'a pas pour lui la grandeur. Nous l'avons dit plus haut, l'expression de la majesté, de la puissance souveraine, fut le privilège du XIII^e siècle et de l'art français.

Cette forme, l'Italie l'entrevit un instant avec Nicolas de Pise ; mais au ^{xiv}^e siècle, avec André de Pise et l'École florentine, elle l'abandonne.

De même Andrea ne suivit pas l'École pisane dans sa tentative d'art dramatique. Nicolas de Pise, dans ses dernières œuvres de Lucques et de Sienne, et son fils Jean, après lui, avaient été de puissants dramaturges, choisissant dans l'histoire religieuse les scènes les plus violentes : le *Massacre des Innocents* et surtout le *Jugement dernier*, qui se trouve reproduit quatre fois dans leurs œuvres. Jean était même allé si loin dans ces recherches qu'il en avait perdu tout sentiment de la mesure et de la beauté. Avec Andrea il ne subsiste rien de ces créations, et, en agissant ainsi, ce maître se conformait fidèlement au caractère de son pays. Le sentiment dramatique n'était pas fait pour naître et grandir dans la belle et riante Italie. Chez elle ce sentiment apparaîtra toujours à l'état d'exception, et n'étaient quelques œuvres de l'École pisane, n'étaient Donatello et Michel-Ange, on peut dire que l'Italie n'aurait rien connu de l'art dramatique.

Dans la porte du Baptistère, l'Histoire de saint Jean, une des plus grandioses et des plus dramatiques que l'on puisse rêver, est, entre les mains d'Andrea, une délicieuse nouvelle où sont atténués tous les traits énergiques. Les plus admirables pages sont celles consacrées aux épisodes gracieux, la *Visitation*, la *Naissance*, *Zacharie écrivant le nom de son fils*, et toutes les scènes où intervient Salomé. Avec une autre énergie, cette histoire avait été contée par les maîtres médiévaux, et notamment dans le linteau du Baptistère de Pise et dans les sculptures d'Antelami au Baptistère de Parme.

Avec Andrea, c'est la sérénité de l'âme, la jeunesse, la beauté, le bonheur de vivre, qui apparaissent dans l'art florentin. Ces sentiments ne cesseront de se développer au cours du ^{xiv}^e siècle pour trouver leur plus parfaite expression entre les mains de Ghiberti et de Luca della Robbia ¹.

La porte du Baptistère était à peine terminée que l'école florentine créait un nouveau chef-d'œuvre, les bas-reliefs du

1. La porte d'Andrea est en bronze. C'est la première fois qu'un travail de semblable nature était entrepris en Toscane. Aussi ne se trouva-t-il ni à Pise ni à Florence aucun atelier pour l'exécuter, et l'on fut obligé de faire venir des maîtres fondeurs de Venise. Les travaux en bronze étaient alors si peu dans le goût florentin que nous n'en verrons pas un seul autre au cours du ^{xiv}^e siècle. Après Andrea, le premier fondeur de bronze sera Ghiberti.

Campanile faits par Giotto en collaboration avec André de Pise.

Ici nous trouvons un art qui, dans la forme, est semblable à celui d'Andrea, mais qui, par le fond, en diffère notablement.

Pour la forme, c'est comme chez Andrea, la rupture avec les doctrines pisanes. Le bas-relief est simple, composé à peine de deux ou trois personnages. Plus encore qu'Andrea, Giotto, dans la netteté de sa conception, réduit la composition à ses traits essentiels, la synthétise et la fait tout esprit.

Quant au fond, les différences sont si profondes que nous nous croirions en présence de deux âges différents, et non en face de deux esprits contemporains. C'est que si Andrea annonce déjà l'élégance du ^{xv}^e siècle, Giotto porte encore en lui toute la gravité du ^{xiii}^e. Giotto est en art le frère du Dante, comme Andrea est le frère de Pétrarque.

Giotto a composé les bas-reliefs du Campanile en 1334, trois ans avant sa mort, et c'est une de ses œuvres les plus parfaites. Dans aucune, la clarté, l'étendue, la profondeur de son esprit, n'apparaissent avec une semblable puissance.

Ici, à l'encontre de ses successeurs qui se localiseront dans les scènes religieuses et renonceront aux grands exposés philosophiques, Giotto conçoit son œuvre comme un vaste résumé de la vie de l'humanité, comprenant tous les grands événements du monde, toutes les découvertes de l'homme, toutes les forces sociales.

C'est d'abord la *Création de l'homme*, la *Création de la femme*, et le *Travail*. L'homme étant créé et la loi du travail marquée, Giotto va dire les principaux labeurs de l'homme, ses inventions, les grandes phases de son activité. Continuant à suivre le récit de la Bible, il dit d'abord la *Vie pastorale* (Jabel, père des pasteurs), la *Musique* (Jubal, inventeur des instruments de musique), la *Métallurgie* avec Tubalcain, et la *Vigne* avec Noé. Ces sept reliefs occupent la première face du Campanile. Dans les sept reliefs suivants, Giotto cesse de prendre la Bible pour guide. Il représente : l'*Astronomie*, l'*Art de bâtir*, l'*Art du potier*, l'*Art de dresser les chevaux*, l'*Art de tisser*, la *Promulgation des lois* et l'*Exploration des régions nouvelles*. La troisième paroi, dans laquelle est percée la porte du Campanile, ne comprend que cinq reliefs : la *Navigation*, la *Punition des Crimes*¹,

1. De tous les bas-reliefs de Giotto, celui-ci est le seul dont le sens soit incertain. On le nomme ordinairement l'*Origine de la guerre*, et on croit y voir la

l'Agriculture, le Commerce, la Géométrie. Sur la dernière paroi, deux reliefs seulement, la *Sculpture* et la *Peinture*, sont l'œuvre de Giotto, les cinq derniers n'ont été exécutés qu'un siècle plus tard, par Luca della Robbia.

Si après avoir noté la pensée qui dirige cette œuvre, nous en étudions la réalisation, nous serons frappé de l'étonnante fécondité de l'esprit de Giotto. Pour chaque motif, pour chaque idée à exprimer, il trouve une forme nouvelle, et il trouve cette forme, non parce qu'il se préoccupe d'établir des compositions conformes à certaines lois d'école, mais parce qu'il se propose avant tout d'être fidèle aux exigences de l'idée, et ainsi il obtient ces qualités, qui ne sauraient s'acquérir autrement : l'originalité, la clarté, la profondeur.

Les vingt et un bas-reliefs mériteraient tous d'être étudiés un à un, mais nous devons nous contenter d'en signaler les principaux, ceux qui portent l'empreinte la plus forte du génie du maître.

Dans les trois premiers reliefs, Giotto suit la Genèse et nous dit la *Naissance de l'homme*, la *Naissance de la femme* et le *Travail*. Ce récit avait déjà été narré nombre de fois au cours du moyen âge, mais Giotto, en s'emparant de ce motif, le traite avec une telle maîtrise, en exprime l'idée avec une telle puissance, que l'école italienne, même avec ses plus grands maîtres, même avec Jacopo della Quercia et Michel-Ange, ne songera plus à le modifier. Jacopo della Quercia et Michel-Ange, sur certains points, par exemple par la science des nus, pourront surpasser Giotto, sur d'autres points, et ce seront les points essentiels, ils ne l'égaleront pas. Dans les époques avancées de l'art, la préoccupation de la nouveauté conduit à l'exagération des mouvements, la préoccupation de montrer sa science fait perdre à l'artiste le sentiment de la simplicité. Sans parler des draperies tourmentées qui sont la partie la plus faible des œuvres de Jacopo

représentation du *Meurtre d'Abel*. Le *Meurtre d'Abel* étant un acte criminel, un acte néfaste, on peut se demander si Giotto a réellement voulu le comprendre dans une série de représentations toutes consacrées à des inventions utiles. Si d'autre part il s'agissait ici du *Meurtre d'Abel*, Giotto aurait conservé à ce bas-relief le rang qu'il occupe dans le récit biblique, et l'aurait placé après la *Création de l'homme et de la femme*. Ici, le bas-relief étant placé à côté de la *Promulgation des lois*, il me paraît plus logique d'y voir une représentation de la *Justice sociale*. Et de même que pour le bas-relief de la *Colonisation*, Giotto a emprunté à l'antiquité le mythe de Dédale, rien ne s'oppose à ce qu'il ait pris ici Hercule comme symbole d'un grand justicier.

(Voir Müntz, *Précurseurs de la Renaissance*, p. 20.)

della Quercia et de Michel-Ange, on peut dire qu'aucun de nos deux maitres, dans leur récit de la Genèse, n'a su donner à Dieu un tel



BAS-RELIEF DE LA « SCULPTURE ».

(Campanile de Florence.)

sentiment de noblesse et de bonté, ni rendre ce merveilleux motif de la création avec une poésie aussi noble et aussi sereine.

Ce sentiment de la dignité humaine que Giotto possède si profondément, nous le trouverons encore nettement exprimé dans le relief représentant *Jabel, père des pasteurs*. Qui nous dira comment Giotto a pu concevoir cette fierté d'allure que les peuples pasteurs conservent à un si haut degré et que notre civilisation européenne ne connaît pas? A voir la figure créée par Giotto, nous nous croirions en présence d'un de nos grands chefs arabes trônant fièrement sur le devant de sa tente.

Et, après avoir montré la souveraine bonté de Dieu, la noblesse d'un chef de pasteur, Giotto exprimera dans sa figure d'Hercule l'idée de la force triomphante avec une énergie que les siècles suivants ne retrouveront plus.

Giotto, si puissant dans l'expression de la forme masculine, sera non moins parfait pour dire le charme de la forme féminine. Dans l'*Art de tisser*, la jeune femme debout est une figure si pure, si chaste, si absolument parfaite qu'on peut la considérer comme sans rivale dans l'art moderne. Avec elle, le monde voit revivre les jeunes vierges des Panathénées.

Pour savoir avec quelle perfection Giotto exprime le mouvement, il suffit de regarder le hardi cavalier qui dresse les chevaux ou le laboureur dirigeant sa charrue.

Cette faculté d'observation, qui est le fond du génie de Giotto, apparaît de même dans la représentation des animaux, témoin le chien et les brebis dans la *Scène des pasteurs*, les chevaux dans le bas-relief de l'*Équitation* et du *Commerce* et surtout les bœufs du relief de l'*Agriculture*. Jamais peut-être on n'a exprimé avec une telle acuité les traits caractéristiques du bœuf au labour.

Enfin il nous faut dire avec quelle sûreté d'outil le travail est exécuté, avec quelle finesse sont rendus tous les détails. Lorsqu'on parle de ces époques héroïques du *xiii^e* et du *xiv^e* siècles, si l'on est unanime à louer la grandeur de pensée des artistes, on fait encore souvent des restrictions sur leur science. Or, dans cette œuvre de Giotto, où nous avons trouvé réunies tant de qualités supérieures, nous aurons encore à admirer la science du dessin et de l'exécution. Il nous suffira de citer les nus de l'Hercule, les draperies de la femme dans l'*Art de tisser*, et les mains dans le bas-relief de la *Sculpture*. Qui, après Giotto, a su observer avec plus de finesse ce geste de l'ouvrier ciselant à petits coups de marteau une statuette de marbre? Combien est belle cette main qui tient le ciseau, dont les doigts s'appuient sur l'outil et le dirigent tout en le retenant, et la

main droite qui soulève le marteau de bois, dans un geste qui dit admirablement la délicatesse du travail à accomplir!

Nous ne saurions trop le redire. La grandeur des maîtres du XIII^e et du XIV^e siècle, celle de Giotto en particulier, dérive toute de leur puissance de pensée et d'observation, et de l'union intime entre la forme et la pensée. L'art après eux s'est corrompu, lorsque l'artiste a cessé de comprendre que la pensée était la souveraine directrice de l'œuvre d'art et que le grand intérêt des formes résidait dans leurs facultés expressives.

Le second étage du Campanile, comme le premier étage, est décoré d'une série de bas-reliefs au nombre de vingt-huit. Ces vingt-huit reliefs sont divisés en quatre groupes correspondant aux quatre faces du Campanile. Dans les sept derniers sont représentés les Sacrements. Ce sont les seuls reliefs qui se composent de plusieurs personnages. Tous les autres représentent une seule figure allégorique. Ce sont les *Sciences*¹, les *Vertus* (foi, charité, espérance, prudence, justice, tempérance, force) et diverses personnifications des institutions sociales (industrie agricole, religion, valeur militaire, science de gouverner, concorde, éducation morale, industrie commerciale).

Cette seconde série n'a pas la haute valeur artistique de la première, l'exécution en est plus sommaire et en certaines parties, par exemple dans la figure de la *Justice*, de la *Prudence*, de l'*Astrologie*, montre un travail un peu lourd et comme inachevé. Si l'on compare les *Vertus* du Campanile avec les *Vertus* d'Andrea, dans la porte du Baptistère, on trouvera moins d'élégance, mais parfois plus de grandeur. De même dans les sept Sacrements, on relèvera des détails admirables. Le *Sacrement de la Confirmation* entre autres est digne d'être cité à côté des plus beaux reliefs du premier étage.

Dans cette œuvre du Campanile, quelle est la part de Giotto et celle d'Andrea Pisano? Giotto qui, sans conteste, est l'inventeur des motifs, le créateur des dessins, a-t-il exécuté lui-même le travail de sculpture? Pour l'affirmative on peut dire que l'exécution est si appropriée à la pensée qu'elle doit être du maître qui l'a conçue; que

1. Jusqu'ici tous les écrivains italiens ont donné les noms suivants à cette série représentant les *Sciences* : Grammaire-Rhétorique, Astrologie, Musique, Arithmétique, Droit commun et Droit pénal. Nous croyons plutôt qu'elle représente le *Trivium* et le *Quadrivium*, c'est-à-dire la Grammaire, la Rhétorique, la Dialectique et l'Arithmétique, la Géométrie, la Musique, l'Astronomie.

le travail apparaît ici plus ferme que dans les autres œuvres d'Andrea et qu'enfin les témoignages anciens, celui de Pucci, contemporain de Giotto entre autres, paraissent établir que Giotto a sculpté quelques-uns des bas-reliefs. Pour la négative il faut songer que Giotto n'a jamais fait aucune sculpture, qu'il est bien extraordinaire que brusquement, à l'âge de 60 ans, il ait pu se révéler si éminent sculpteur, et cela surprend d'autant plus qu'il mourut deux ans et demi après avoir reçu la commande du Campanile. Si l'on tient compte qu'à ce moment, outre ses travaux ordinaires de peinture, il était architecte en chef du Dôme, qu'il avait à concevoir le plan de son Campanile, à en surveiller la construction, on se demande où il put prendre le temps de se livrer à des travaux de sculpture, auxquels rien ne le préparait¹. Enfin, si l'œuvre est d'une exécution si belle, n'est-ce pas une raison pour y reconnaître la main d'un homme de métier, et si elle est supérieure à la porte du Baptistère, n'est-il pas plus naturel de supposer qu'Andrea s'est surpassé lui-même plutôt que d'admettre que du premier coup, sans aucune préparation, Giotto a surpassé un sculpteur de génie ayant consacré toute sa vie à l'étude de son art? Enfin on peut constater que l'exécution de tous ces bas-reliefs est d'une grande unité et paraît être d'une seule main; or, comme la collaboration d'Andrea est unanimement admise pour le plus grand nombre de ces bas-reliefs, il semble assez logique de reconnaître en Andrea le sculpteur de l'œuvre entière.

Giotto a fait l'apport de ses sublimes conceptions et Andrea a fourni l'outil pour les exécuter. De cette collaboration est résultée une des œuvres les plus parfaites du génie italien, celle qui, plus que tout autre, peut être comparée aux chefs-d'œuvre du ^{xiii}e siècle français.

La porte du Baptistère et les bas-reliefs du Campanile sont-ils les deux seules œuvres dans lesquelles nous puissions reconnaître la main d'Andréa?

Si nous ne pouvons maintenir à André de Pise aucune des statues qui lui sont attribuées par Vasari, en revanche, nous pouvons lui en attribuer deux qui portent toutes les qualités de son

1. Sans parler des travaux que Vasari classe dans les dernières années de sa vie, il suffira de rappeler que Giotto ne passa pas les deux dernières années de sa vie à Florence, et qu'il fit un séjour à Milan, comme nous l'apprend Villani, contemporain de Giotto.

style : le *Christ bénissant* et la *Santa Reparata* du Musée de Sainte-Marie-des-Fleurs. Ce ne sont pas des statues monumentales, mais



SANTA REPARATA, PAR ANDRÉ DE PISE.

(Musée de Sainte-Marie-des-Fleurs, à Florence.)

des statues de demi-nature, ciselées avec la plus rare perfection. Ces deux œuvres sont attribuées par le *Cicerone* à Niccolo d'Arezzo, mais il nous paraît impossible de classer à la fin du xiv^e siècle des œuvres

d'un style aussi pur. La *Santa Reparata* et le *Christ bénissant* appartiennent à la première moitié du ^{xiv}^e siècle, et par tous leurs caractères, par le sentiment, par le dessin, par l'exécution, elles rappellent le style d'Andrea Pisano ¹. En étudiant les portes du Baptistère, on y retrouve plusieurs figures tout à fait semblables à la *Santa Reparata*, par exemple : dans la *Visitation*, dans le *Zacharie écrivant* et dans le *Prêche de saint Jean*. La statue de la *Santa Reparata* est caractérisée par la simplicité des draperies, par l'attitude droite avec cette légère inflexion du corps qui se manifeste dans l'art à la fin du ^{xiii}^e siècle en France et vers le milieu du ^{xiv}^e en Italie. Cette forme ne tardera pas à s'exagérer et deviendra une des modes les plus déplaisantes du ^{xiv}^e siècle.

La *Santa Reparata* que nous reproduisons ici est une des plus séduisantes figures du ^{xiv}^e siècle italien; elle est digne de rivaliser avec les plus gracieuses œuvres de la statuaire française.

En dehors de la *Santa Reparata*, qui n'est qu'une petite statue, peut-on retrouver le style d'Andrea dans quelques-unes des grandes statues qui décorent les édifices florentins?

Voici sur ce point les raisonnements que les documents historiques permettent de faire.

A la mort de Giotto, survenue en 1337, Andrea a été nommé architecte du Campanile et il a rempli cette fonction jusqu'en 1342. Les recherches de M. Nardini Despotti Mospignotti (*Il Campanile di Santa-Maria del Fiore*) ont jeté une vive lumière sur le rôle joué par Giotto et par Andrea, dans la construction du Campanile. Giotto aurait construit la partie inférieure et Andrea, modifiant les plans de Giotto, se serait élevé jusqu'aux fenêtres; la partie supérieure, celle qui comprend les trois étages de fenêtres, et qui donne au Campanile son exceptionnelle beauté, étant l'œuvre personnelle de Francesco Talenti. Si l'on observe les deux parties construites par Giotto et par Andrea, on remarque que Giotto dans son plan ne fait pas de place à la grande statuaire. Giotto en effet n'est pas un sculpteur, mais un peintre, et, dans la décoration de son monument il emploie le bas-relief qui est la forme de sculpture se rapprochant le plus de la peinture. Dans la construction d'Andrea au contraire, la partie saillante, c'est l'ouverture de seize grandes niches destinées

1. M. Bode attribue à André de Pise un *Christ* en bois, grandeur naturelle, du Musée de Berlin.

à recevoir des statues. Si Andrea réserve une telle place à la statuaire, n'est-ce pas parce qu'il était sculpteur, et de même que



SIBYLLE ÉRYTHRÉE, PAR ANDRÉ DE PISE.

(Campanile de Florence.)

Giotto s'était réservé le dessin des bas-reliefs, n'est-il pas logique de penser qu'Andrea se réservait le soin de sculpter lui-même les statues pour lesquelles il ménageait une si belle place?

Examinons donc les statues du Campanile. Sur ces seize statues,

les huit qui sont placées sur les faces de l'Est et de l'Ouest appartiennent aux premières années du xv^e siècle et sont l'œuvre de Nani di Bartolo et de Donatello; seules les huit qui sont placées sur les faces du Nord et du Midi appartiennent au xiv^e siècle. Les quatre statues du Midi ne sauraient être attribuées à André de Pise. Conçues dans un style d'une grande énergie, elles ne rappellent en rien la manière élégante d'Andrea et elles appartiennent à une époque sensiblement postérieure (sans doute vers 1380).

Nous ne pouvons donc retenir dans cette discussion que les quatre statues de la face Nord regardant le Dôme. Ce sont certainement les statues les plus anciennes du Campanile, et rien ne s'oppose à ce qu'on les attribue au milieu du xiv^e siècle, époque à laquelle Andrea travaillait à ce monument¹.

Par la noblesse de l'attitude, par la simplicité des draperies, par l'inflexion du corps, déjà apparente, mais non encore trop accusée, par la prédominance des caractères gracieux sur les caractères de force, elles appartiennent étroitement à l'art d'Andrea. Sur ces quatre statues, deux, les meilleures, sont des statues de femmes, des sybilles; or c'est un des rares exemples de statues de femmes, autres que des madones, sculptées par les maîtres florentins, et précisément Andrea, dans sa porte du Baptistère, avait montré une véritable prédilection pour la représentation des formes féminines.

Je noterai enfin un détail, bien secondaire il est vrai, mais qui, en l'absence de preuves plus sérieuses, ne me paraît pas devoir être négligé. Deux des statues du Campanile, les deux rois, portent une couronne qui, par sa forme et son ornementation, est la copie exacte de celle de la *Santa Reparata*. Cette forme ne se retrouvant la même dans aucune autre œuvre florentine est un argument pour rattacher ces statues à l'auteur de la *Santa Reparata*.

Nous ne pouvons pas affirmer que ces statues sont d'Andrea, parce que les points de comparaison nous manquent, mais cette attribution nous paraît assez vraisemblable.

Si nous exceptons les trois statues du Bargello, la *Vierge*, *Saint*

1. Ces statues n'étaient pas primitivement à la place défavorable qu'elles occupent aujourd'hui. Elles étaient au contraire placées sur la façade occidentale, celle qui peut être regardée comme la principale du monument. Les bases de deux statues sont restées sur cette face et servent de base à deux statues de Donatello. Elles portent les inscriptions : *David Rex* et *Salomon Rex*. Les deux statues de femmes par contre ont été déplacées avec leurs bases sur lesquelles on lit : *Sibilla Tiburtina* et *Sibilla Erithrea*.

Pierre et Saint Paul qui étaient autrefois sur la Porta romana, statues remontant au commencement du siècle, les quatre statues du Campanile dont nous venons de parler sont les premières grandes statues appartenant à l'école florentine¹. Les autres statues que nous étudierons plus tard sont toutes postérieures à la construction de la façade du Dôme, c'est-à-dire à 1357.

Andrea travaille au Campanile de 1337 à 1342. Ces travaux ne marquent pas la fin de son activité artistique. Nous le retrouvons de 1347 à 1349 à Orvieto où il dirige comme architecte en chef les travaux du Dôme. Aucun autre monument de la Toscane ne présente au point de vue de la sculpture un intérêt comparable à celui de la façade du Dôme d'Orvieto. André de Pise ayant été, pendant deux ans, directeur du Dôme, au moment même où se termine la construction de la façade, il convient de rechercher si une partie des bas-reliefs n'appartient pas à André de Pise ou à des maîtres florentins agissant sous sa direction.

Nous ferons cette étude dans notre prochain article.

MARCEL REYMOND.

(La suite prochainement.)

1. Nous donnons ici la liste de toutes les sculptures florentines antérieures au XIV^e siècle :

- I. Chaire de San-Lionardo in Arcetri, pièce capitale du XII^e siècle.
- II. Annonciation, bas-relief sur la face méridionale au Dôme de Florence, XIII^e siècle.
- III. Chaire et bordure du chœur à San-Miniato, XIII^e siècle.
- IV. Candélabre pour le cierge pascal, Baptistère, XIII^e siècle.
- V. Divers fragments au Bargello, parmi lesquels le *Couronnement d'un pape* que nous reproduisons plus haut.



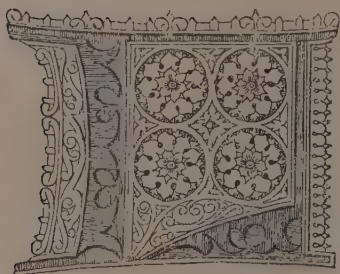
LES MUSÉES DE MADRID

LE MUSÉE DU PRADO

(QUATRIÈME ARTICLE ¹).

IV

LES ÉCOLES DU NORD. — LES PRIMITIFS



LE Prado, entre les deux ou trois galeries de valeur égale à la sienne, offre ceci de frappant que, sans artifice préparatoire, il dévoile ses trésors aux yeux du visiteur ébloui. Point d'escalier monumental qu'il faille gravir, nulle antichambre qu'il faille traverser pour être admis dans la présence de ces Majestés de l'art ayant nom Titien, Paul Véronèse, le Tintoret, Velasquez, Murillo, Ribera. Aussi est-elle profonde, inoubliable, l'impression ressentie par quiconque, le seuil de cet asile de splendeurs franchi, a fait céder sous son effort la massive porte donnant accès au grand salon des peintures. Le regard alors subitement embrasse, dans son prolongement indéfini, une galerie où, si loin et si haut qu'il porte, s'étagent les créations maîtresses des plus nobles coloristes d'Espagne et d'Italie. Accord merveilleux et presque surhumain, auquel je ne trouve à comparer que cet écho magique tombé des voûtes du baptistère de Pise où semblent résonner des voix célestes.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. VIII, p. 255 et 459, et t. IX, p. 194.



A. M. 1710

H. M. 1710

LA REINE MARIE D'ANGLETERRE.
(Musée du Prado)

Imp. Ch. W. T. Mann

Imp. Ch. W. T. Mann

Tout le Prado n'est pas là, sans doute; il tient pour nous d'autres splendeurs en réserve, mais nulle impression ultérieure n'aura pouvoir d'effacer le souvenir de cette vision première. Dans l'importance que revêtiront à nos yeux les Écoles du Nord, la curiosité aura sa part autant parfois que l'admiration. Le savant et l'artiste y trouveront également à glaner.

Que la répartition des salles contribue pour une part à l'effet ressenti, j'en ai le soupçon. Confondues sans ordre rigoureux dans des salles au plafond bas, au jour parcimonieusement distribué, au recul insuffisant, les maîtres septentrionaux, pour imposante que soit leur cohorte et parfois supérieure leur représentation, paraissent comme tenus à l'écart. Qui donc garde leur souvenir pendant les heures d'enchantement données aux coloristes méridionaux? Aussi bien, que de noms manquent à l'appel dans cette galerie de deux mille deux cents peintures réparties entre plus de quatre cents maîtres, où Rembrandt n'intervient que pour une seule œuvre et d'où Frans Hals est totalement absent!

Rien n'est donc plus exact que cette observation de M. Germond Delavigne, que, malgré leur nombre et leur beauté, les toiles réunies au Prado ne forment pas un Musée dans le vrai sens du mot, mais seulement une collection sans pareille. « Les origines des différentes écoles n'y sont pas représentées, ajoute-il, et dans ces écoles, tandis que tel maître a presque toutes ses œuvres, tel autre, également illustre, n'a pas même une esquisse. »

Ces lacunes ne seront point comblées. Outre qu'il en coûterait gros de réunir à prix d'argent un ensemble d'échantillons dignes de cadrer avec ceux que nous offre la galerie dans son état actuel, les écoles et les époques y parlent avec une éloquence si haute de la grandeur et du déclin de la Monarchie espagnole, qu'en vérité toute adjonction de date récente détonnerait ici comme un anachronisme.

Plus spécialement préoccupé de l'étude de ce groupe de productions que le catalogue rassemble sous le titre de *Escuelas Germanicas*, j'ai d'abord éprouvé cette impression. Nulle part autant qu'ici ne se reflète l'œuvre politique du passé. Les créations flamandes sont, à elles seules, aussi nombreuses que celles d'origine espagnole et italienne prises ensemble alors que l'École hollandaise est comme inexistante et pour peu qu'il vous intéresse de rechercher les origines de ses rares échantillons, égarés en pays espagnol, vous apprenez qu'aucune peinture d'un maître hollandais n'est arrivée par voie directe en la possession des rois d'Espagne.

En ce qui concerne les représentants de l'art germanique antérieur au xvii^e siècle, pour qui se souvient que, né et élevé en Flandre, Charles-Quint groupait sous son sceptre les anciennes provinces bourguignonnes et l'Allemagne entière, le contingent paraît modique. Les libéralités de l'empereur envers le Titien donnent même un certain relief à l'emploi peu fréquent qu'il fit du pinceau des artistes qui, sous son règne, illustraient l'Empire dans les Flandres. Albert Dürer, accueilli en triomphateur durant tout son voyage aux Pays-Bas, ne laisse pas de se plaindre des froideurs de Marguerite d'Autriche et les faveurs du neveu ne semblent pas avoir dédommagé le grand peintre des dédains de la tante.

Si l'empereur se préoccupa de recueillir les œuvres des maîtres qui illustrèrent le règne de ses devanciers, il en eut évidemment l'occasion belle. Pourtant le Prado est loin de fournir la preuve de son zèle sous ce rapport. Pinchart, dont l'opinion est précieuse, eu égard au soin tout particulier qu'il mit à explorer les archives, affirme que Charles-Quint favorisa peu les artistes et, pour ma part, je constate que l'histoire n'a conservé le souvenir d'aucune œuvre marquante exécutée à sa sollicitation par Lucas de Leyde, Quentin Matsys, Mabuse ou Van Orley, ses loyaux sujets. Parcourez les états de sa maison : entre les nombreux Flamands et Hollandais dont elle se compose, vous ne relèverez aucun nom de peintre notable et Vermeyen, qui paraît avoir été auprès de lui en haute faveur, semble l'avoir intéressé autant par sa barbe prodigieuse que par les œuvres de son pinceau, d'ailleurs, il faut le dire, d'ordre secondaire.

À dater de 1533, nul ne l'ignore, l'empereur ne permit qu'au seul Titien de reproduire ses traits. Il semble que la faveur accordée au portraitiste se soit étendue à l'ensemble des œuvres de son pinceau, chose absolument naturelle.

Le futur roi Philippe, étant fiancé à Marie Tudor, le portrait du prince envoyé à la reine d'Angleterre fut encore l'œuvre du Titien et Marie de Hongrie eut soin d'écrire à ce propos à l'ambassadeur Renard, à Londres, que la reine eût à considérer le portrait « à son jour et de loing, comme sont toutes peintures du dict Titian qui de près ne se recognoissent ».

Ce n'est pas porter atteinte à la gloire de l'illustre Vénitien de dire qu'une effigie par Antonio Moro eût obvié à l'inconvénient signalé.

La conquête de Moro constitue à Charles et à son successeur un titre sérieux à la reconnaissance des amis de l'art. Au service des rois d'Espagne le grand portraitiste hollandais prodigua les œuvres de son



LE TRIOMPHE DE L'ÉGLISE SUR LA SYNAGOGUE, PEINTURE FLAMANDE DU XV^e SIÈCLE.
(Musée du Prado.)

génie. L'Angleterre, l'Allemagne, la France et la Hollande ne donnent pas du maître une représentation équivalente à celle du Prado à lui seul.

L'histoire nous apprend que le 29 août 1559, Philippe II, venant de Flandre en vue des côtes de l'Espagne, une tempête épouvantable dispersa sa flotte et mit à néant sous ses yeux mêmes, le navire portant les trésors artistiques recueillis par son père et par lui au cours de leur passage par la Flandre. L'historien Leti prend texte de l'événement pour dire que Charles-Quint n'avait rançonné la terre qu'au profit de l'Océan.

On ne se défend pas d'une certaine émotion à la pensée de tant de merveilles ravies à notre admiration, soustraites à notre étude. Mais que portait en réalité la caravelle royale? Le conjecturer est plus difficile qu'il n'en coûte de peine d'énumérer ce qu'elle ne contenait pas. En effet, l'*Adoration de l'Agneau* des frères Van Eyck, l'*Ensevelissement du Christ*, de Matsys, la *Sainte famille*, du même, le *Saint Luc* et l'*Adoration des Mages* de Mabuse, le *Crucifiement* et la *Descente de Croix* de Roger Van der Weyden, les *Thierry Bouts* de Louvain, les *Memling* de Bruges; en somme, les pages les plus marquantes des maîtres flamands que continssent les églises et les hôtels de ville des Pays-Bas nous sont conservées.

Pour plusieurs de ces œuvres Philippe avait échoué dans ses tentatives d'acquisition. D'autres, comme le *Christ crucifié*, de Roger Van der Weyden, enlevé à la Chartreuse de Scheut, près de Bruxelles, et la *Descente de Croix* du même maître se retrouvent encore à l'Escorial. Van Mander fait mention d'un *Sacrifice d'Abraham* de Jean Schoorel, peinture à la détrempe, acquise à Utrecht par le roi, avec d'autres œuvres du même peintre. Mais la trace de ces créations est perdue, qu'elles aient péri avant de toucher les côtes d'Espagne ou dans un des incendies de 1608 ou de 1734 dont le Prado et l'Alcazar de Madrid eurent si cruellement à souffrir.

Mais déjà le retour de Philippe dans la mère-patrie avait été précédé d'un envoi précieux d'œuvres ayant appartenu à sa tante, la reine Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas. L'inventaire de ces richesses nous fait même connaître qu'un des chefs-d'œuvre de Jean Van Eyck, le portrait d'Arnolphini et de sa femme, aujourd'hui à Londres, avait fait le voyage de Madrid : « Una tabla grande, con dos puertas con que se sierra, y en ella un hombre e una muger que se toman las manos, con un espejo en que se muestran los dichos hombre e muger, y en las puertas las armas de don Diego de

Guevara, hecha por Juanes de Hec; año 1434. » Impossible d'être plus explicite.

Il y a moins de cent ans ce joyau faisait encore partie de l'écrin de la couronne d'Espagne et M. Justi a relevé sa mention dans un inventaire des peintures du palais royal en 1793. Sa présence ultérieure à Bruxelles et à Londres est une preuve de plus à l'appui de l'influence des événements politiques sur l'état des trésors d'art de l'Espagne. N'est-ce pas aujourd'hui à Berlin, à Munich et à Gand que se rencontrent les épaves de la copie de l'*Adoration de l'Agneau* si richement payée par Philippe II à Michel Coxcie, pour en orner l'Escorial, et nul n'ignore sans doute qu'il existe de par le monde des fragments d'armures ayant fait originairement partie de l'*Armeria real* de Madrid.

En somme, à qui s'attend à rencontrer parmi les primitifs un contingent sérieux d'œuvres provenant originairement des princes de la maison d'Autriche, le Prado réserve une déception.

Deux sources ont, en revanche, contribué à enrichir cette section : les couvents supprimés de la Castille et la Galerie du Palais de Saint-Ildephonse, formée par la veuve de Philippe V, Élisabeth Farnèse, à l'aide d'acquisitions faites à Rome par le peintre Pittoni et provenant, en grande partie, de Christine de Suède. De là procèdent un nombre sérieux de morceaux remarquables et, outre la plupart des œuvres hollandaises de la Galerie, quinze Rubens, cinq Van Dyck, parmi lesquels le fameux portrait du maître et du comte de Bristol, vingt-cinq Teniers, sans oublier les quatre merveilleux tableaux de fruits et de nature morte de Clara Peeters, seules productions actuellement connues de cette artiste hors ligne.

À la réserve d'un petit nombre de pièces exposées dans le salon d'Isabelle II, les primitifs du Prado sont rassemblés dans deux salles du soubassement, les plus mal partagées du palais sous le rapport de la lumière. On y est, en revanche, peu troublé dans ses études et la masse des visiteurs m'a paru traverser l'édifice sans se douter de l'existence d'une section où figurent des chefs-d'œuvre de Memling et de Van der Weyden, tous les Jérôme Bosch, sans parler du *Triomphe de l'Église sur la Synagogue* que son attribution aux frères Van Eyck suffit à rendre universellement célèbre.

La diversité de provenance de toutes ces peintures a contribué, pour une bonne part, à compliquer le problème de leur détermination. J'ai hâte de le dire, pourtant, le catalogue de M. Pedro de Madrazo

témoigne d'un louable souci de la précision. Il y est largement tenu compte des recherches contemporaines. Mais à Madrid, bien plus encore qu'ailleurs, la difficulté est grande de s'orienter dans ce dédale de pages anonymes accumulées par le temps en un chaos dont le débrouillement ne pourra résulter que de l'effort collectif d'une légion de chercheurs.

Et si, de nos jours, le voyage d'Espagne est exempt de l'imprévu et des difficultés d'il y a un demi-siècle, il n'en est pas moins resté une entreprise, et le nombre est infiniment plus grand qu'on ne le suppose de ceux qui, ayant visité et revisité les musées de France, d'Allemagne, de Hollande, d'Angleterre et d'Italie, hésitent à franchir les Pyrénées. Waagen, lui-même, à l'époque où parut son *Manuel de la peinture flamande et hollandaise*, était absolument ignorant des œuvres réunies à Madrid. Il se vit conséquemment obligé de reprendre les appréciations d'autres critiques et ce fut à l'autorité de Passavant qu'il eut recours pour tout ce qui concernait les œuvres primitives du Prado. Cet excès de confiance, il eut à le déplorer le jour où, personnellement, il fut à même de contrôler les jugements de ses confrères.

Pour respectable qu'il soit au surplus, le jugement de Waagen n'est pas sans appel. L'honneur de figurer au premier rang des pionniers de la critique moderne lui demeure acquis sans doute, mais plus d'une de ses appréciations a dû être réformée et l'on a vu notamment le professeur Justi, de l'université de Bonn, apporter sur l'art flamand dans ses rapports avec l'Espagne, un ensemble d'informations de la plus rare valeur, recueillies dans les archives de Simancas et contrôlées avec une sagacité à laquelle j'aurai plus d'une occasion de rendre hommage.

En somme, le moment ne paraît pas éloigné où, débarrassé d'attributions de pure fantaisie, le compartiment des primitifs du Prado sera, pour l'étude des incunables de la peinture flamande, une source d'informations plus riche qu'aucune de celles fournies par les galeries les plus connues de l'Europe centrale.

A s'en tenir au catalogue, le Prado aurait jusqu'à quatre peintures ayant le droit de figurer parmi les œuvres des frères Van Eyck. Leur importance, question d'attribution à part, est indiscutable. On peut les envisager toutes comme appartenant aux échantillons les plus précieux de l'école flamande ancienne.

Le *Triomphe de l'Église sur la Synagogue* mérite, à coup sûr, notre

première attention. Dire qu'il ne s'agit pas ici d'une œuvre originale, équivaut à enfoncer une porte ouverte. Waagen lui-même, après avoir exalté cette création comme l'une des principales d'Hubert et de Jean Van Eyck, reconnu avec la meilleure grâce du monde qu'il n'y avait rien ici ni de l'un ni de l'autre frère. « Je constate une fois



DESSIN D'ENSEMBLE DU MARIAGE DE LA VIERGE, DIPTYQUE FLAMAND DU XV^e SIÈCLE.

(Musée du Prado.)

de plus, dit-il, qu'alors seulement une œuvre mérite d'être envisagée comme originale, où existe l'accord absolu de la conception et de l'exécution. »

En effet, l'on a peine à comprendre qu'un connaisseur éprouvé, comme devait l'être Passavant, ait pu oublier les caractères distinctifs des deux illustres frères au point de leur assigner cette page d'une froideur de glace et où précisément fait défaut l'accent qui, de leur moindre production, fait un chef-d'œuvre.

Jean Van Eyck ayant visité, en 1429, la Castille, on crut pouvoir partir de là pour supposer que la composition importante dont il s'agit était un souvenir de son passage par l'Espagne et que le roi Henri IV, fils de Juan II, avait tenu à honneur d'enrichir le couvent du Parral, dont il fut le fondateur, de l'œuvre précieuse possédée par son père. Raisonnement subtil, mais sans portée, non seulement parce que la peinture n'a point les caractères de Van Eyck, mais encore et surtout parce qu'il résulte d'un passage du *Voyage* de Ponz, relevé par M. Justi, que la cathédrale de Palencia possédait, au siècle dernier, une œuvre, qui selon toute apparence, était l'original dont le tableau du Prado est une copie d'ordre très secondaire. Ponz assure avoir vu dans les églises de la Castille des répétitions du tableau de Palencia immensément inférieures en qualité au prototype dont il énumère avec complaisance tous les mérites.

Certes, nous avons ici un vague souvenir de l'*Adoration de l'Agneau*. De part et d'autre le Christ siège comme juge suprême, ayant à sa droite la Vierge, à sa gauche saint Jean et, très certainement, le peintre s'est inspiré ici d'Hubert Van Eyck. Plus bas, au premier plan du tableau, les pouvoirs spirituel et temporel, représentés par le Pape, l'Empereur et les Rois, sont rassemblés près d'une fontaine d'un beau style, assistant à la déroute du Judaïsme, représenté par le grand-prêtre et par les docteurs de la loi. Mais, en dehors de certaines analogies fatales de costume, rien ici n'évoque le souvenir des Van Eyck avec une évidence qui permette de supposer que l'œuvre leur appartienne plutôt qu'à tout autre maître du temps¹. J'ose, pour ma part, soutenir qu'ils sont aussi étrangers à la conception de l'œuvre qu'à son exécution, car, même sous la main d'un copiste, le souvenir de la création originale n'est jamais oblitéré d'une manière absolue.

Tout récemment, le Musée de Berlin est entré en possession de la *Résurrection de Lazare*, d'Albert Van Ouwater, dont jusqu'ici aucune œuvre n'avait été identifiée. M. Scheibler informa M. Bode du soupçon qu'avait eu un connaisseur de l'origine commune du tableau de Madrid et de la peinture nouvellement découverte. L'observation mérite un examen sérieux.

Proposer un nom est chose hasardeuse; je m'y aventure d'autant

1. C'est ce que démontre avec une évidence entière le plus récent des critiques qui se soient occupés du tableau, M. Lucien Solvay, dans son *Art espagnol* (Paris, 1887, p. 95).

moins que toutes les œuvres qui semblent se rapprocher de la peinture du Prado sont anonymes. C'est heureusement dans le voisinage immédiat de celle-ci que nous allons recueillir les éléments d'une détermination future. Il s'agit, on va le voir, de trois, plutôt de quatre peintures fréquemment attribuées aux Van Eyck.

Voici d'abord le n° 1817 a, le *Mariage de la Vierge*, diptyque exposé sous le nom de Rogier Van der Weyden et que M. Justi déclare être la meilleure des œuvres flamandes primitives qu'il ait vues en Espagne, avec le retable de Palencia, œuvre, à ce qu'il suppose, de Juan de Flandres, le peintre d'Isabelle la Catholique. Au gré de Passavant nous aurions affaire au Maître à la Navette, un inconnu parmi les peintres. Pour Waagen il s'agit d'un continuateur des Van Eyck. En somme, beaucoup d'incertitude.

Ce qui ne saurait être contesté, c'est que la peinture constitue un des plus précieux échantillons que nous ait légués le xv^e siècle.

De la collection du marquis de Legañés qui, sans doute, l'avait rapporté de Flandre, le diptyque passa, sous le nom de « Maestro Rogel », en la possession de Charles II. De là, l'attribution actuelle.

Mesurant en hauteur 78 centimètres, en largeur 90, l'œuvre du Prado nous montre, dans sa partie de gauche, les fiançailles de la Vierge. Joseph est miraculeusement désigné pour être l'époux de celle-ci. A droite l'union se célèbre. Enfin, au revers, deux figures en grisaille : Saint Jacques le Majeur et sainte Claire.

Sous la voûte d'un temple circulaire, supporté par des colonnettes d'un dessin capricieux, taillées en chevrons, en nœuds, etc., où se confondent le marbre et le jaspe, où la lumière, largement distribuée, pénètre par des verrières superbes avec l'histoire des premiers hommes, et dont, enfin, la façade est décorée de sculptures retraçant des scènes de l'Ancien Testament, le grand-prêtre Zacharie implore le Seigneur.

Comme le dit Clément de Ris, « ce volet offre aux études des archéologues tous les costumes, tous les ornements sacerdotaux, tous les vases consacrés en usage au xv^e siècle dans le sacrifice de la messe. » A ceci près toutefois que les célibataires et les veufs de la tribu de Judas sont, pour la plupart, vêtus d'étoffes orientales, disposées en rayures, ou semées d'inscriptions hébraïques tracées en or. Qu'on se rappelle ce détail.

Au premier plan se déroule l'épisode caractéristique du tableau. Confondu dans la foule des prétendants Joseph, vieillard bonasse, au visage glabre, au front dépouillé, cherche à dissimuler, sous les

plis de son manteau, le bâton miraculeusement fleuri qui le désigne pour épouser la Vierge. Couvert de confusion à la découverte du prodige, il est ramené vers l'autel au milieu des sarcasmes et des rires de ses rivaux.

Nous tenons, on le voit, le plus ancien des humoristes de la lignée qui se continue en Jérôme Bosch et Pierre Breughel.

Sur le panneau de droite se célèbre le *Mariage de la Vierge*, cérémonie qui se passe en plein air, en avant du porche ogival d'un temple en construction. L'assistance, très nombreuse, composée de personnages des deux sexes, exprime ses sentiments avec une animation allant jusqu'à la grimace. La disproportion d'âge des conjoints, l'air contrit de l'époux, provoque des sourires et des regards moqueurs. Quelques hommes se contraignent; d'autres s'abandonnent franchement à leur gaieté et rient à belles dents.

Cette intensité d'expression, opposée à la gravité des personnages principaux de la scène, vient subitement nous éclairer sur l'auteur du *Triomphe de la Religion* et, alors, pour peu qu'on revienne à celui-ci, on retrouve, de part et d'autre, des types identiques, à commencer par saint Joseph qui, dans le groupe des docteurs de la foi judaïque, nous apparaît dans l'acte de lacérer ses vêtements.

Passant du reste, à propos du *Mariage de la Vierge*, dirigeait l'attention vers une œuvre du même auteur, faisant jadis partie du Louvre et aujourd'hui passée au Musée de Douai : les *Israélites recueillant la manne*.

A tous égards, il voyait juste; l'énigmatique tableau de Douai¹ émane, en effet, d'une même source que le *Triomphe de la Religion* et le diptyque du *Mariage de la Vierge* du Prado.

Considéré sous le rapport de la technique, le peintre du *Mariage de la Vierge* compte parmi les plus habiles.

Inférieur à Van Eyck en tant que coloriste, également en ce qui concerne la délicatesse du sentiment, il le lui cède à peine en l'art de traduire toute chose vue et l'égale presque dans son inflexible respect de la vérité.

Sa fantaisie est prodigieusement riche. Aimant à décorer ses architectures de statuettes, il fouille ses clochetons et cisèle ses pinacles avec un art exquis. Nul maître n'a poussé si loin le souci de l'ornement. Ses ajustements sont semés de broderies précieuses

1. J'en ai joint la photographie à une étude sur le Musée de Douai, publiée dans le *Bulletin des commissions royales d'Art et d'Archéologie* (Bruxelles, 1883, page 206).

rehaussées d'or, un caractère qui lui est particulier. La tiare du grand prêtre officiant, la haute couronne de fleurs de lis posée sur



SAINTE BARBE, PEINTURE FLAMANDE DU XV^e SIÈCLE.

(Musée du Prado.)

les cheveux dénoués de la Vierge, sont des chefs-d'œuvre d'orfèvrerie. Le paysage, entrevu par les baies du portique, est calme, riant, vallonné, nullement méridional; j'en dirai autant du ciel remarquable par sa froideur. Comme physionomiste, enfin, il vous fait

vingt fois songer à Jérôme Bosch sur qui, certainement, il a influé. Bref, l'ayant vu une fois, il n'est guère possible de le méconnaître jamais. Ses femmes, en général, ne sont ni gracieuses de contour, ni distinguées de type; elles ont les traits empâtés. Les extrémités manquent de goût et d'élégance et, d'une manière générale, les personnages, un peu ramassés, se meuvent avec gaucherie.

Tous ces caractères, nous les retrouvons dans l'*Annonciation*, n° 1853. Ce tableau a souffert; il n'en constitue pas moins une création importante et typique, sans compter qu'elle nous apporte une solution définitive.

Chose fréquente chez les maîtres du xv^e siècle, c'est dans une église que l'ange vient délivrer à la Vierge son message. Décoré cette fois encore de verrières, le temple n'en est pas moins pourvu d'un mobilier d'usage courant : une bibliothèque, un banc sculpté, garni d'un coussin rouge. Agenouillée, vue de face, sans lever les yeux de son livre, Marie écoute les paroles de l'ange qui s'avance par la gauche. De ce même côté une façade gothique à laquelle est adossée une statue de David jouant de la harpe, — la Vierge était de la maison de David, — tandis que les pignons sont décorés de statuettes du Christ, de Moïse, de Samson, etc. Dans le ciel apparaît Dieu le Père, environné d'anges. Ce groupe est tracé en hachures d'or. Le vêtement de la Vierge également est pourvu d'une bande d'inscriptions hébraïques tracées en or.

Je ne connais point le retable de Palencia, auquel M. Justi rattache le *Mariage de la Vierge*. Mais je connais la série exquise de peintures attribuées à Juan de Flandres, appartenant au palais de Madrid. Leur analogie avec l'œuvre du Prado ne m'a pas particulièrement frappé. Pour ce qui concerne l'*Annonciation*, il m'est donné de pouvoir faire connaître qu'elle répète les figures du fameux triptyque appartenant à la comtesse de Mérode, à Bruxelles, et dont M. Bode a parlé ici même. Du même peintre, encore indéterminé, M. Léon Somzée, à Bruxelles, possède une *Madone*; M. Bode, et d'autres connaisseurs, lui assignent la *Mort de la Vierge* de la Galerie Nationale de Londres, si longtemps attribuée à Martin Schöengauer à qui, précisément, j'avais songé pour la *Madone* Somzée et la *Manne* de Douai. Le même auteur lui donne une *Annonciation* du Musée de Cassel. J'eus, pour ma part, lui restituer d'autres œuvres : l'*Annonciation*, n° 2202, où se retrouvent tous ses accessoires favoris; les *Saintes femmes au tombeau*, une page capitale, faisant partie de la collection de sir Francis Cook, à Richmond, et attribuée à Jean Van Eyck; enfin

la magnifique *Madeleine*, n° 654 de la Galerie nationale de Londres, cataloguée comme de l'école de Roger Van der Weyden.

Pour achever le rapport de ces œuvres diverses avec le *Triomphe de la Religion*, il me suffirait d'indiquer le volet de droite de l'*Annonciation* de Mérode, où saint Joseph, vieillard à barbe grise, en robe bleue, coiffé d'un turban jaunâtre, confectionne des souricières. Il est impossible, après avoir considéré cette figure, de ne la point rattacher tout d'abord à la fameuse page du Prado.

Un des caractères frappants du peintre qui m'occupe, est sa façon de tracer les ombres. Quand diverses lumières se concentrent sur un objet, il s'attache, avec une prodigieuse fidélité, à rendre la projection double et parfois triple des ombres qu'il projette.

Très prononcée dans le retable de Mérode, la même particularité se joint à tout un ensemble de caractères pour nous révéler la main de l'auteur dans deux volets exposés au Prado dans le salon d'Isabelle II sous le nom de Jean Van Eyck¹.

Sur l'un, celui de droite, *Sainte Barbe*, non la Vierge, comme le dit le catalogue, occupe un banc gothique artistement ouvragé et que déjà nous connaissons par les trois *Annonciation* mentionnées plus haut. Adossée à une haute cheminée où flambe un feu de bois, elle lit. Son manteau d'un vert médiocrement harmonieux recouvre une tunique de velours bleu fourrée d'hermine, une jupe de drap d'or. Dans un vase d'étain plonge une branche d'iris, et non loin d'une fenêtre, sur une crédence, repose dans son bassin, une gracieuse aiguière de cuivre, présente aussi dans le tableau du Louvre. Cette fois encore l'ombre projetée par les divers objets a les gradations typiques observées ailleurs. Par les fenêtres du fond, ouvertes sur la campagne, nous apercevons, en voie de construction, la tour qui bientôt servira de prison à la jeune chrétienne. Avec le retable de Mérode, la *Sainte Barbe* est l'œuvre la plus précise de son auteur.

L'autre volet, moins bien conservé, nous donne le portrait d'un personnage, vêtu de la robe des Franciscains, agenouillé dans un intérieur, sous le patronage de saint Jean l'évangéliste, drapé de rouge. Au fond de l'appartement un miroir convexe où se réfléchissent trois personnages. La cheminée gothique est surmontée d'une statuette de la Vierge et, par les fenêtres, l'œil embrasse une contrée où, entre des montagnes chargées de neige, s'élève un château féodal. Une inscription tracée au bas de la peinture nous

1. N°s 1352 et 1353.

apprend que celle-ci représente maître Henri Werlis (de Werle), de Cologne, en 1438.

ANNO MILLE^{MO} CQ^{TER} X TER ET OCTO HIC FECIT EFFIGIEM... GI
M^{ISTER} HENRICUS WERLIS M^{GER} COLON GI.

Le peintre est-il lui-même originaire de Cologne — et j'inclinerais assez à l'admettre — ou s'agit-il simplement d'un citoyen de cette ville? Comment le savoir? Ce nom de Werle se présente assez fréquemment dans les annales colonaises. La famille est du reste éteinte. Sur Henri de Werle je n'ai aucun renseignement. Les deux volets procèdent d'Aranjuez.

La présence, à Madrid, de plusieurs œuvres d'un peintre à peine représenté ailleurs, tend à faire croire à quelque mystérieux rapport avec l'Espagne. M. Justi, dans l'analyse qu'il donne du *Mariage de la Vierge*, voit, dans le portail sous lequel se célèbre l'union, un souvenir de quelque église de la Péninsule ibérique. Il va plus loin encore; les matériaux du temple en construction seraient espagnols, et quiconque a visité Léon et Salamanque y doit, selon lui, reconnaître d'emblée le calcaire conchylien de ces provinces. La démonstration paraît subtile.

Quels sont les droits de l'auteur de l'*Adoration de l'Agneau* sur un grandiose ensemble exposé dans le salon d'Isabelle, sous le nom de Q. Matsys, que pourtant le catalogue désigne comme étant vraisemblablement d'Hubert Van Eyck? On se fonde également, pour étayer cette supposition, sur l'analogie de sujet et de conception avec la partie supérieure du retable de Gand. Sous une arcade trilobée, en style gothique flamboyant, les bustes du Christ, de la Vierge et de saint Jean sont réunis. Dans une lunette, ménagée au-dessus du cintre, apparaît un ange. Il chante en tenant des deux mains une feuille de musique notée. Tout cela est de grandeur naturelle.

Certes, le peintre n'a pas fait preuve d'une bien grande somme d'imagination. Il a repris à Hubert Van Eyck, avec ses types, la disposition générale de ses figures. D'autre part, en le dépossédant de son œuvre au profit de Matsys, on s'est fondé sur l'analogie du Christ bénissant avec celui du Musée d'Anvers. Mais, pas plus que Van Eyck, Matsys n'est intervenu dans l'exécution de la présente peinture, pourtant une œuvre de premier ordre¹. Il y eut un temps où on la

1. Une copie ancienne figure à l'Exposition rétrospective de Madrid. Elle appartient au couvent des Descalzas reales.

donnait à Martin Schöengauer, et ce fut sous cet aspect que la jugea Clément de Ris. Passavant y vit avec plus de justesse une production du *xvi^e* siècle et proposa le nom de Van Orley copiant Van Eyck. En réalité, il s'agit de Jean Gossaert dit Mabuse que ne méconnaîtront aucun de ceux qui ont pu voir l'*Adoration des mages* de Castle



LE CHRIST ENTRE LA VIERGE ET SAINT JEAN, PAR JEAN GOSSAERT, DIT MABUSE.

(Musée du Prado.)

Howard, le *Saint Luc* de Prague, ni, dans leurs dimensions plus étroites, les deux volets d'Anvers.

Ici, peut-être plus que partout ailleurs, Mabuse se révèle grand peintre. Les mains : celle du Christ qui se lève pour bénir, celles de la Vierge, jointes en prière, celle enfin de saint Jean montrant le Sauveur, suffiraient à établir, s'il était nécessaire, que nous sommes en pleine Renaissance. Elles sont d'un modelé précieux, un peu maniéré, et rendues avec une finesse dont il existe peu d'exemples à aucune époque.

La gamme des colorations est chaude et riche. Le Christ, vêtu d'un manteau de pourpre bordé d'un large orfroi, et retenu par une agrafe d'un merveilleux travail, la Vierge couronnée d'or et de perles, saint Jean couvert de la traditionnelle tunique en poil de chameau, se détachent sur un fond rouge, relevé de moulures d'or, combinaison qui, à elle seule, pourrait suffire à caractériser Mabuse.

Mais ce qui achève de persuader est l'exquise figure d'ange, inspirée encore une fois des *Musiciens célestes* de Van Eyck, mais dont la robe d'un bleu pâle et les mains sont du Mabuse le plus caractérisé.

Déjà M. Justi avait prononcé le nom de ce peintre illustre devant le tableau. Aucune restriction ne me semble nécessaire. J'ajoute que si Mabuse a été plus original, jamais il n'a surpassé comme excellence le présent morceau de peinture.

Est-on fondé à dire avec M. Justi que le Prado ne possède aucun Van Eyck authentique? Sur ce point je serai moins affirmatif que l'éminent professeur. Au cours de mon exploration des salles basses du Musée j'ai été vingt fois attiré par une petite peinture, malheureusement exposée dans les conditions les plus désavantageuses, mais dont il m'a paru que seul, Jean Van Eyck pourrait être l'auteur. C'est le n° 1857, rangé parmi les inconnus, sans doute la même peinture que Passavant désigne comme 'un « brave petit tableau » et range dans l'École de Memling.

Il s'agit d'une œuvre de très petit format (61 centimètres sur 32), provenant de l'Escorial. Je n'arrive point, malgré mes recherches dans la légende des saints, à en pouvoir préciser le sujet.

Au fond d'une chapelle gothique un prêtre célèbre la messe. L'autel est surmonté d'une très grande croix où le Christ paraît représenté au naturel. La Vierge et saint Jean sont placés de chaque côté. L'officiant élève l'hostie mais porte le regard vers la gauche où est agenouillé un homme de qualité, vieillard en robe rouge, fourrée de noir, et dont les traits offrent une frappante analogie avec ceux du Chanoine Pala, du célèbre tableau de Jean Van Eyck de l'Académie de Bruges. À droite, et vêtu de bleu, un autre personnage, également agenouillé. Dans le fond, à gauche, la sacristie décorée de peintures et, plus bas, une ouverture par laquelle on aperçoit un cheval et des ballots de marchandises. Naturellement une œuvre de si petites dimensions demanderait à pouvoir être examinée de près. Celle-ci m'a paru compter parmi les plus précieux échantillons de l'ancienne École que possède le Musée de Madrid.



Frans Snyder pinx

A. Gilbert sc

J.A. FRUITIÈRE
(Musée du Prado)

Gazette des Beaux Arts

Imp Chardon-Wittmann

A l'époque où, — en 1843, il y a conséquemment un demi-siècle, — Louis Viardot faisait paraître ses *Musées d'Espagne*, il rangeait dans l'œuvre des Van Eyck, l'attribuant à Marguerite, leur sœur, un *Repos en Égypte*. « On y voit, dit-il, comme dans son tableau du Musée d'Anvers (?) sur le même sujet, la sainte famille voyageuse s'arrêtant au milieu d'un paysage des Flandres, frais, gras et verdoyant. Au second plan, des paysans mènent leurs charrues, et saint Joseph, courbé sur son bâton de voyage, apporte un grand pot de lait à la Vierge nourrice. »

Dans cette description je crois reconnaître le n° 1521, attribué par le catalogue à Patenier, avec réserve, toutefois. Mal placée, la peinture n'en demeure pas moins frappante par son extraordinaire aspect de réalité, son caractère presque moderne et sa chaude coloration. Le nom de Van Eyck m'était venu aux lèvres et ma surprise a été grande de m'être rencontré, à un demi-siècle d'intervalle, avec Louis Viardot qui, parmi toutes les œuvres du Musée de Madrid, s'en va cueillir précisément cet échantillon pour le donner à Marguerite Van Eyck. A l'Escorial, d'où provient cette peinture, elle passait pour être de Lucas de Leyde.

C'est sous ce nom encore, — perpétuel recours des catalographes du Midi en peine d'attributions d'œuvres flamandes, — que figurait, dans la collection d'Élisabeth Farnèse, la petite *Flagellation* (n° 1869), venue de Rome en 1745. Ici, par exemple, ce n'est pas précisément à un maître du Nord que nous avons affaire; c'est à Antonello de Messine et à nul autre. Les personnages, pas plus que l'architecture, ne paraissent flamands; tout l'ensemble de la conception nous ramène vers l'Italie. La scène se passe au milieu de fragments architecturaux dans le goût de la Renaissance. L'on songe à Cesare da Sesto, à B. Montagna, ou à Mantegna lui-même. Au premier plan est couché un aveugle d'un caractère admirable. Mais ici, de nouveau, pour se prononcer en pleine connaissance de cause, il faudrait pouvoir regarder de près, la peinture mesurant à peine 49 centimètres sur 35.

On le voit déjà par ces quelques exemples, la section des primitifs du Prado réclame un examen des plus sérieux. Elle réserve bien des surprises à qui pourra donner à son étude le temps nécessaire.

HENRI HYMANS.

(La suite prochainement.)



LE SCULPTEUR CLAUDE MICHEL

DIT

CLODION

(1738-1814)

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE¹.)

V.

Jusqu'ici, nous ne nous sommes occupé que de la vie publique de Clodion, nous n'avons eu d'attention que pour l'artiste. Il est temps de dire quelques mots de son existence intime et de faire connaissance avec l'homme privé. Certains documents encore inédits vont nous introduire dans son intérieur et nous montrer Clodion sous un nouveau jour. Il importe de tout dire; car les plus petites circonstances en apprennent long sur le caractère d'un homme et exercent parfois de graves conséquences sur toute la carrière d'un artiste.

Fatigué sans doute d'une vie solitaire, Clodion songeait à se marier. Son succès lui assurait un travail rémunérateur pour de longues années. Bien qu'il atteignît l'âge mûr, sa robuste constitution lui promettait encore de longs jours. Il jeta les yeux sur Catherine-Flore Pajou, la fille du sculpteur. Catherine Pajou atteignait à peine sa seizième année; Clodion avait plus de quarante-deux ans. Certes, il fallait que l'auteur du *Montesquieu* fût en grande faveur auprès du

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. VIII, p. 478, et t. IX, p. 464.

public pour qu'un professeur de l'Académie royale, un des artistes les plus en vogue de son temps, confiât sa fille, dans de pareilles conditions, à un simple agréé. Le mariage fut célébré le 26 février 1781.



FAUNESSE ET ENFANTS, PAR CLODION.

(Groupe en terre cuite du Musée de Cluny.)

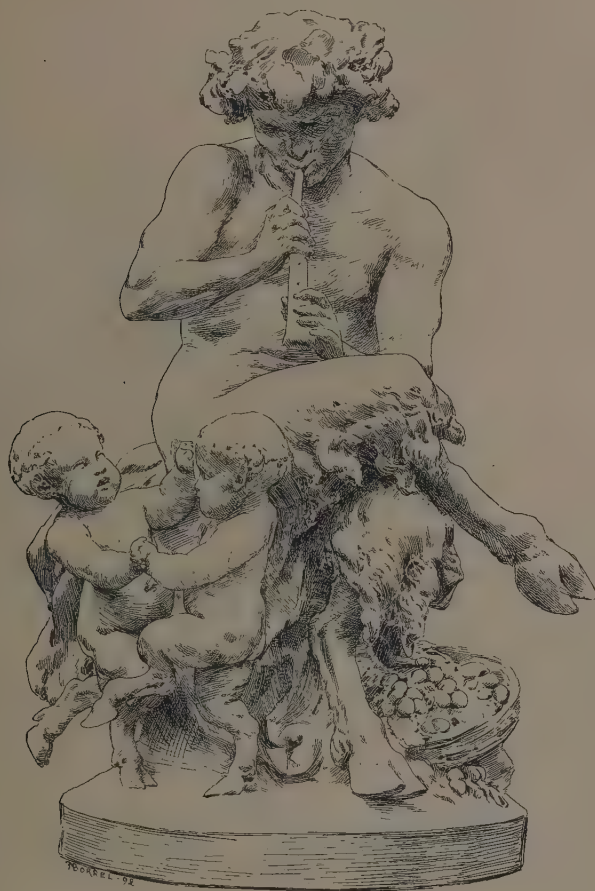
Le nom des témoins relevait encore l'éclat de la cérémonie qui unissait deux des noms les plus aimés de l'art. Du côté de Clodion, les témoins étaient messire Alexis la Live de la Brèche, introducteur des ambassadeurs et secrétaire des commandements de la Reine, puis

Alexandre Brongniart, l'architecte auquel Clodion devait tant de commandes avantageuses. Pajou était assisté du premier peintre du Roi, le chevalier Pierre, et de l'architecte Moreau, contrôleur et inspecteur des bâtiments de la ville de Paris.

Cet acte de mariage offre une particularité bien singulière. Clodion est dit fils de défunt Thomas Michel, marchand traiteur, et de dame Anne Adam, absente, et dont le domicile est inconnu. Voilà qui donnerait une triste idée de la piété filiale de l'artiste. Qu'il n'ait pas cherché à dissimuler l'humble condition de son père, cela serait plutôt à son honneur, et cependant qui se fût récrié s'il eût donné au beau-frère des Adam le titre de sculpteur auquel il avait quelques prétentions et peut-être quelques droits? Mais comment a-t-il pu souffrir cette constatation publique de son indifférence complète pour sa mère? Vit-elle encore, est-elle morte? On l'ignore. Habite-t-elle Paris, est-elle retirée dans sa ville natale? En vain on interroge son fils. Il ne sait rien. Il n'a pas eu besoin de son consentement pour se marier; et, comme il a sans doute cessé toute relation avec la pauvre vieille depuis bien des années, il n'a pas même eu l'idée de l'appeler à cette fête de famille. Nous avons vu Clodion prêter son assistance à ses frères, à ses oncles; il paraissait animé des sentiments les plus affectueux pour tous les siens: Comment expliquer cet oubli complet des devoirs les plus sacrés? N'y aurait-il pas eu à ce moment chez cet homme enivré par le succès comme une oblitération du sens moral? Peut-être l'habitude de ces sujets qu'il traitait avec une virtuosité incontestable, renfermait-elle un danger d'autant plus grand qu'il arrivait à l'âge où les passions s'exaltent et tournent à une sorte de folie. Du moment où il contractait un mariage honorable, bien que disproportionné sous le rapport de l'âge, il semblait disposé à se ranger, à faire le nécessaire pour adopter une vie régulière et honorée. Tout au contraire, c'est de ce moment que semblent dater ses compositions les plus libres et, tranchons le mot, les plus licencieuses. Les bacchanales aquatiques de l'hôtel de Besenval sont de 1783.

Un mariage contracté sous de pareils auspices n'offrait guère de conditions sérieuses de bonheur. L'harmonie régna-t-elle longtemps dans le ménage? C'est douteux. On sait que le divorce de Clodion et de Flore Pajou fut prononcé le 13 pluviôse an II (1^{er} février 1794), et certains indices donneraient à penser que les torts les plus graves, sinon tous les torts, étaient du côté du mari. Demandé par la femme, le divorce fut prononcé malgré l'absence du mari; c'est déjà une présomption défavorable pour lui. Mais il y a un autre témoignage

encore plus accablant. Je veux parler de certaine procédure instruite par le commissaire au Châtelet Sirebeau, procédure dont nous avons retrouvé le procès-verbal, inconnu jusqu'ici. Cette pièce contient la



FAUNE ET ENFANTS, PAR CLODION.

(Groupe en terre cuite du Musée de Cluny.)

plainte d'une voisine de Clodion, blanchisseuse de son état, âgée de vingt-sept ans, demeurant rue Thiroux. Jeanne Dennevers, c'est le nom de cette personne, se présente, le 26 mars 1788, au bureau du commissaire, et dépose qu'elle comparait pour se conformer à justice, conformément à l'édit de Henri II, ordonnant aux filles enceintes de

déclarer leur grossesse sous peine de mort. Nous détachons de cette déposition le passage où elle raconte « que le sieur Clodion, marbrier, demeurant rue de la Chaussée-d'Antin, ayant connu la comparante qu'il voyait travailler de chez lui, l'a suivie plusieurs fois dans la rue, en lui disant qu'elle travaillait trop, que si elle voulait, il lui ferait du bien; que ladite comparante, séduite par les promesses dudit Clodion, s'est laissé conduire par lui dans un petit appartement qu'il a loué rue de Favart, etc.; que, pour lors, la comparante ignorait que le sieur Clodion fût marié; qu'elle se trouve aujourd'hui enceinte de sept mois ou environ; qu'elle a mandé son état audit Clodion qui non seulement ne lui a point répondu, mais même l'a abandonnée sans lui donner aucun secours ». L'affaire s'arrangea comme il convenait; et, « au moyen de la remise à la demoiselle par ledit Clodion de la somme de quatre-vingt-seize livres », Jeanne Dennevers se désista purement et simplement de sa plainte, renonçant à toute poursuite. L'aventure sans doute paraîtra des plus banales; elle ne mériterait guère d'être racontée, si elle ne confirmait, par une preuve formelle, les soupçons qu'on avait pu concevoir sur les mœurs relâchées du sculpteur. Quelle triste vie devait mener une toute jeune femme, exposée à chaque instant à apprendre par la rumeur publique quelque scandale pareil à celui qu'on vient d'exposer!

Est-il possible, d'ailleurs, de concilier une existence honnête et régulière avec la pratique d'un art corrompu, cherchant à plaire aux passions les moins élevées?

On vient de constater que l'artiste, lors de l'aventure de 1788, n'habitait plus son atelier de la place Louis XV. Bien avant son mariage, il s'était installé rue de la Chaussée-d'Antin¹. Nous le savons par une plainte déposée cette fois par le sculpteur lui-même, le 15 octobre 1776, devant le même commissaire Sirebeau. Il s'agissait du vol des toiles servant à former une tente sous laquelle les ouvriers employés par Clodion avaient l'habitude de travailler. Ceux-ci en arrivant à leur travail, le matin à sept heures, avaient constaté la disparition des cent quarante ou cent cinquante aunes d'étoffe employées à l'usage qu'on vient de dire; immédiatement Clodion était venu faire sa déclaration au commissaire. Comme

1. On voit par la pièce suivante que le sculpteur était installé rue de la Chaussée-d'Antin dès 1776; M. Thirion avait supposé qu'il n'avait quitté son atelier de la place de la Concorde, que pour se marier, c'est-à-dire en 1781.

d'habitude, une information fut ouverte; mais on n'arriva pas à découvrir l'auteur du méfait. Dans cette enquête, et c'est son seul intérêt, comparait un compagnon sculpteur nommé Louis-Achille Macquet, âgé de quarante ans, demeurant rue de la Lune. Le premier, il s'était aperçu du vol et avait de suite averti son patron; il n'en savait pas davantage.

Cet incident qui donne l'adresse de Clodion en 1776, nous apprend de plus qu'outre ses trois frères, il avait à son service un certain nombre d'ouvriers, de mouleurs ou de compagnons sculpteurs pour suffire aux demandes de sa nombreuse clientèle. Ces auxiliaires travaillaient sous une tente dressée sur la terrasse du sieur Vezelet, rue de la Chaussée-d'Antin.

VI.

Le *Montesquieu* avait paru au Salon de 1783. L'artiste l'avait envoyé pour se conformer aux injonctions du Directeur des Bâtimens; mais il n'avait exposé que cette unique statue, tandis qu'aux Salons précédents il mettait quelque coquetterie à se présenter au public avec un assortiment d'œuvres des plus variées.

De la même année 1783 sont datées les deux jolies figures formant pendant récemment entrées dans les collections de l'hôtel Cluny; elles offrent le double intérêt de présenter le talent de l'artiste sous un jour très avantageux et de porter toutes deux à côté de la signature la date 1783. On a déjà eu l'occasion de constater que les œuvres de notre sculpteur offrent rarement une indication de cette nature. La reproduction de ces deux statuettes qui accompagne notre étude nous dispense de toute description.

Après 1783, il ne paraît plus à aucune exposition. Est-ce dépit de ne pas avoir dépassé la première étape des honneurs académiques? Mais on n'attendait pour lui conférer le titre d'Académicien que l'achèvement de son morceau de réception, et il ne le terminait pas. N'a-t-on pas aussi le droit de supposer que l'irrégularité de sa conduite, sur laquelle l'aventure racontée plus haut jette un jour peu favorable, avait éloigné de lui d'abord son beau-père et les autres sculpteurs en renom? Peut-être enfin son succès même excitait-il une vive jalousie chez ses confrères. Toujours est-il que Clodion paraît avoir vécu à l'écart, pendant ces années d'incessante production, tout entier à son travail et aussi, disons-le, à ses plaisirs.

Secondé par ses trois frères, Clodion menait de front, en 1783 et

les années suivantes, des entreprises considérables. En même temps qu'il terminait pour le baron de Besenval les vases et les bas-reliefs dont il a été parlé plus haut, il était chargé par son fidèle ami l'architecte Brongniart, de l'exécution d'un travail bien différent.

Les Capucins de la rue Saint-Honoré, chassés de leur couvent par l'installation de la Comédie-Française, avaient acheté des terrains rue Thiroux et avaient demandé les plans de leur nouvelle installation à Brongniart. Celui-ci ménagea sur la façade du bâtiment, aujourd'hui occupé par le lycée Condorcet, deux places destinées à recevoir de grands bas-reliefs dont Clodion fut naturellement chargé. Le sculpteur termina cet important ouvrage; il fut mis en place. Mais il a péri sous la Révolution; on n'en connaît même plus aujourd'hui le sujet et il n'existe pas, à notre connaissance, une seule vue de la façade des Capucins avec les bas-reliefs de Clodion.

En 1785, l'artiste sortit un moment de son isolement pour prendre part à un concours ouvert entre les membres de l'Académie. On voulait élever dans les Tuileries un monument commémoratif sur l'emplacement d'où était parti, en 1784, le premier ballon des aéronautes Charles et Robert. L'enthousiasme public avait été porté au plus haut degré par cette expérience hardie. Aussi, la plupart des sculpteurs en réputation se déclarèrent-ils prêts à entrer en lice. Pajou, Gois, Mouchy, Lecomte, Julien, Houdon, Berruer, Dhuez annoncèrent l'envoi de leurs projets. Clodion ne voulut pas rester en arrière, et produisit à cette occasion une terre cuite absurde et charmante où le sujet lui est une occasion de grouper, dans les attitudes les plus hardies, des grappes d'Amours qui allument le feu sous l'aérostat ou se suspendent le long de ses flancs. La Renommée d'un côté, Eole de l'autre complètent cette singulière composition que M. de Goncourt a décrite dans une page exquise¹.

Vers la même époque, c'est-à-dire en 1785 ou 1786, Clodion terminait le jubé de la cathédrale de Rouen qui l'avait déjà occupé dix ans auparavant. Il avait été chargé de modeler le Christ en plomb qui surmontait naguère la clôture du chœur et a été déposé, avec la statue de sainte Cécile, dans une chapelle voisine. Ainsi que le *Montesquieu* et d'autres travaux encore, cette statue montre sous un aspect très particulier le talent du maître et prouve qu'il était à la

1. Voir dans la *Gazette*, 3^e pér., t. II, p. 539, la gravure d'une terre cuite de Clodion représentant, dans le même ordre d'idées, un projet de monument aux frères Montgolfier.

hauteur des tâches les plus difficiles, car toutes les figurines improvisées sous ses doigts alertes avaient pour point de départ de sérieuses études et de longues années d'apprentissage.

Pour l'exploitation de ses œuvres, Clodion avait formé une société avec ses frères d'une part, et d'autre part, avec le marchand de tableaux Verrier et le fabricant de bronzes Dubois. L'entrée de l'artiste dans une entreprise commerciale, avait dû produire un fort mauvais effet à l'Académie; peut-être ne fut-elle pas étrangère à l'ostracisme dont Clodion se vit en quelque sorte frappé. Ne faisait-il pas commerce de la reproduction de ses œuvres comme un simple maître de la corporation de Saint-Luc? Le préjugé ridicule qui mettait une ligne de démarcation infranchissable entre l'artiste et le commerçant devait longtemps survivre à tous les bouleversements révolutionnaires. L'association au succès de laquelle Clodion avait intéressé son talent prit fin en 1783. La liquidation fut suivie de plusieurs ventes où figurèrent un grand nombre de modèles de l'artiste, et aussi quelques sculptures de ses deux frères. On cite, comme un prix extraordinaire pour l'époque, le chiffre de 1,200 livres atteint par deux figures de terre cuite de Clodion dans cette liquidation commerciale.

Peu d'artistes ont autant produit que notre sculpteur. Ces délicieuses figurines de terre cuite que se disputaient les amateurs sont innombrables. Aussi serait-il inutile de tenter d'en dresser le catalogue. Elles reparaissent en vente de temps en temps, dans la succession des amateurs opulents, parfois avec des noms nouveaux inventés par les experts, ce qui n'est pas fait pour aplanir les difficultés. En outre, comme le nom de Clodion est très haut coté sur le marché, on lui attribue sans vergogne tout ce qui se rapproche plus ou moins de son genre. Ne voyait-on pas figurer dans la vente d'un amateur amiénois, M. Gédéon Forceville, en 1860, un buste en terre cuite de Charlotte Corday? Voilà une œuvre dont l'authenticité paraîtra terriblement suspecte.

Les collections contenant une série comme celle que possédait jadis le baron Thibon sont maintenant fort rares. On trouve un bas-relief ou un groupe dans tous les cabinets des amateurs opulents; c'est en quelque sorte une mode. Ces œuvres sont presque toujours signées; mais les dates sont d'une extrême rareté, ce qui rend à peu près impossible l'établissement d'une chronologie de l'œuvre. M. Thirion a donné des reproductions des groupes les plus importants qu'on connaisse, je veux dire les deux terres cuites de

M. Edmond de Rothschild. On a vu récemment, dans la succession d'Yvon, un bas-relief exquis, d'un caractère bien original. Vingt autres collections à Paris possèdent des terres cuites de Clodion, toutes de grande valeur ¹.

C'est dans les Catalogues de plus en plus nombreux des ventes de la fin du XVIII^e siècle qu'il faudrait aller chercher la description des ouvrages qui occupèrent Clodion et ses collaborateurs attitrés durant les années qui précédèrent la Révolution. Ce dépouillement des grandes collections d'amateurs a été fait d'une façon assez complète par M. Thirion pour qu'il soit superflu d'y revenir.

VII.

Au moment même où la Révolution éclatait, Clodion venait de rompre les derniers liens le rattachant à l'Académie. Au lieu d'envoyer ses œuvres au Salon officiel; il exposait, en 1789, dans les salons de la *Société des amis des Arts*, fondée sur l'initiative de Charles de Wailly. D'un seul coup, il mettait sous les yeux du public neuf sujets différents, un groupe, une frise et des bas-reliefs. Sans être autrement édifié sur le fond de ses opinions, nous estimons qu'il dut être séduit tout d'abord par les idées nouvelles qui devaient le ruiner.

Cependant, au début, il retira quelques profits du nouvel ordre de choses. La Révolution le débarrassa des liens conjugaux peu faits sans doute pour son caractère. On a vu que le 13 pluviôse an II (1^{er} février 1794), le divorce avait été prononcé sur la demande et au profit de Flore Pajou.

L'année suivante, le 18 fructidor (4 septembre 1795), un prix d'encouragement de 2,000 francs était attribué au vieil artiste par un décret de la Convention. C'était sans doute un faible dédommagement des nombreux travaux que la Révolution lui avait enlevés; mais, au moins, cette récompense publique apportait avec elle comme une consécration officielle de sa réputation. D'ailleurs, cette somme venait à point, car la situation du sculpteur, ainsi que celle de tous ses confrères, était alors bien précaire. C'est vers cette époque que, ne

1. Peu de personnes savent que la manufacture de Sèvres vend à un prix modique un joli biscuit d'après un modèle de notre artiste. C'est un bas-relief où deux figures mutines de nymphes court-vêtues cherchent à dresser sur sa base, avec l'aide du satyre traditionnel, un terme du dieu Pan.



PROJET DE CLODION POUR LE MONUMENT COMMÉMORATIF DE L'ASCENSION
DE CHARLES ET ROBERT, EN 1784.

(D'après le livre de M. Thirion.)

trouvant plus d'occupation à Paris, il tourna les yeux vers son pays natal et partit pour Nancy où il resta deux ou trois ans occupé à modeler des figures pour la fabrique de Niderwiller; il s'occupa aussi à décorer la façade de l'habitation d'un marchand de fers. Cette maison existe encore à Nancy et a conservé sa précieuse parure de bas-reliefs appropriés à l'industrie du propriétaire.

Du temps même datent certains dessus de porte, et de petites statuettes d'enfant jouant à divers jeux, précieusement conservées dans de vieilles familles de Nancy.

Cet exil volontaire avait duré trois ans environ. En 1798, Clodion, de retour à Paris, était de nouveau en quête de travail. L'âge commençait à peser lourdement sur sa tête. Il atteignait alors la soixantaine, et, quoiqu'il ait joui jusqu'à la fin de sa vie de la plus robuste santé, il était dur de recommencer sa carrière à un pareil âge et d'être réduit à solliciter les clients comme un débutant. Il fallait vivre cependant; la vaillance de l'artiste le tira d'affaire.

Il se présentait au Salon de 1801 avec un ensemble qui montrait son talent sous les aspects les plus variés. D'abord, une *Scène du Déluge*, groupe de trois figures de grandeur naturelle, concession faite au goût régnant. Puis, deux autres compositions de trois figures; enfin deux *Bacchanales* où l'artiste se retrouvait sur le terrain de ses premiers succès.

La *Scène du Déluge* fut très remarquée; les rivaux de Clodion se montrèrent inquiets du succès d'un homme qu'ils voyaient sur la brèche depuis près de quarante ans et qu'ils croyaient à bout de forces et de courage. Mais les personnes impartiales applaudirent à cette tentative hardie. Le premier résultat de ce succès fut de faire comprendre Clodion dans la répartition des ateliers de la Sorbonne. C'était un gîte assuré pour ses vieux jours, une retraite tranquille où il pouvait vaquer sans souci à ses travaux.

Peu après son installation dans la Sorbonne, le 9 germinal an XII (30 mars 1804), Clodion s'engageait à livrer dans un délai de cinq mois, pour le palais du Luxembourg, une statue en pied de Caton d'Utique, de la taille de cinq pieds neuf pouces. On s'occupait alors avec activité d'aménager et de décorer le palais de Marie de Médicis pour l'installation du Sénat. Une statue de Caton par le sculpteur attitré des Satyres et des Bacchantes, voilà certes une curiosité peu banale! Or, nous avons la preuve que cette figure ne resta pas à l'état de projet. Le paiement du prix convenu de trois mille cinq cents francs, versé en trois acomptes du 20 messidor an XII au 22 brumaire an XIII,



SATYRE PORTE-LUMIÈRES, BRONZE D'APRÈS CLODION.

(Garde-Meuble national.)

prouve qu'elle fut terminée. Malheureusement, le modèle ne fut pas exécuté en marbre, et il y a bien des chances pour que le plâtre « moulé à creux perdu », suivant les termes du marché, ait été détruit.

En 1806, nouvelle commande pour le palais du Sénat conservateur. On avait demandé à dix-huit artistes les bustes des sénateurs décédés; celui du législateur Tronchet échet à Clodion. Chaque buste devait mesurer deux pieds de hauteur et était payé deux mille quatre cents livres. Clodion s'acquitta de sa tâche sans retard. La commande était du 28 juillet; dès le 12 novembre 1806, le sculpteur touchait un acompte de 800 livres. Le complément du prix fut remis le 11 août 1808.

Pour en finir avec les travaux du Luxembourg, signalons le buste de Régnier, duc de Massa, commandé le 26 mai 1809 et terminé dans un délai assez court, d'après les dates de payement (25 avril 1810 et 5 avril 1811).

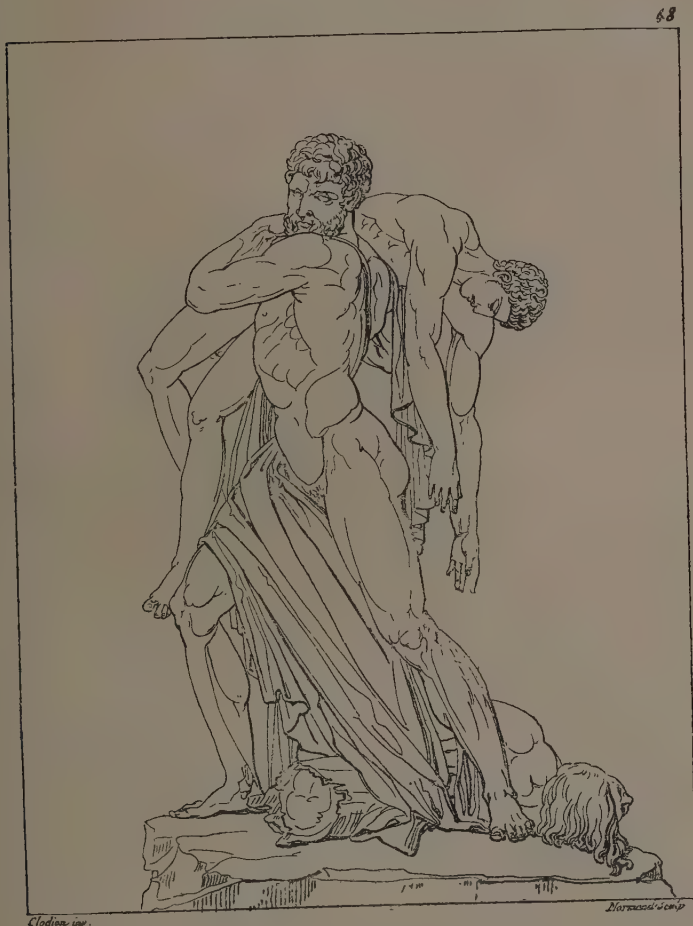
On chercherait vainement ces diverses œuvres dans les galeries de Versailles. Elles ne figurent pas au catalogue si complet de M. Soulié. Il a été assuré que les bustes de Tronchet et de Régnier décorent une des salles de commission du palais du Sénat. Nous serions plus exactement renseigné si cet inventaire de richesses d'art de la France dont nous avons déjà parlé plus haut, avait été encouragé et poursuivi régulièrement au lieu de ne rencontrer de tous côtés qu'entraves et mauvais vouloir.

D'autres œuvres rentrant dans la catégorie de celles qu'on vient d'indiquer, doivent au moins être signalées ici.

C'est d'abord un buste en marbre de Montesquieu exécuté en 1801 pour la galerie des Consuls aux Tuileries; ce buste est aujourd'hui conservé au palais de Versailles dans le vestibule de l'escalier de marbre¹. On voit également à Versailles, dans la galerie des Batailles, le buste en plâtre du général Lacoste tué devant Saragosse. L'exécution serait postérieure à 1809, date de la prise de la ville. Pendant que nous sommes à Versailles, n'oublions pas que l'effigie en marbre de Clodion, due au ciseau de Vital Dubray, est entrée

1. Ne serait-ce pas le buste en Hermès de Montesquieu, exécuté en 1783 et signalé par M. Barbet de Jouy dans la notice sur Clodion insérée au catalogue des sculptures du Louvre? Le même auteur signale, d'après M. Soulié, une statue en marbre représentant un Génie ailé tenant un cœur placé dans la demi-lune du bassin d'Apollon. Cette statue ne ferait pas grand honneur à notre artiste.

récemment dans la galerie des artistes célèbres du XVIII^e siècle¹. On le voit dans le long couloir qui s'étend derrière les salles de peinture



SCÈNE DU DÉLUGE.

(Groupe exposé par Clodion en 1801.)

de l'aile du Midi, au rez-de-chaussée. M. Thirion a fait reproduire ce portrait par l'héliogravure en tête de son bel ouvrage.

Une des œuvres les plus importantes de la vieillesse de Clodion

1. Il porte le n^o 4327. Ce buste est trop récent pour pouvoir figurer au catalogue d'Eudore Soulié.

décore une des faces du charmant arc de triomphe de la place du Carrousel.

Trois bas-reliefs regardent l'avenue des Champs-Élysées : *L'Entrée des empereurs de France et d'Autriche*, par Ramey père; la *Paix de Presbourg*, par Dumont; enfin *l'Entrée des Français à Munich*, par Clodion. Ce bas-relief est généralement considéré comme une des œuvres les plus faibles de l'artiste vieilli, découragé. La nature du sujet expliquerait et pourrait excuser dans une certaine mesure cette défaillance; encore était-il possible d'imprimer aux figures des vainqueurs une certaine noblesse d'attitude. Or, ici, tout laisse à désirer, la composition comme le style du dessin.

Clodion prit aussi une part notable à l'exécution des bas-reliefs destinés à la colonne de la Grande Armée. On sait, par documents authentiques, que sur les soixante-quinze fragments de bronze dont se compose le revêtement du fût de la colonne, quinze sont de Clodion. Mais la part de chacun des collaborateurs de cette œuvre colossale n'a jamais pu être exactement déterminée. On ignore quels sont les épisodes traités par Clodion et ceux qui constituent l'apport de Chaudet, de Bartolini, de Calamard et d'Espercieux.

Un historien du château de Bagatelle¹ a récemment publié la reproduction d'un petit groupe de deux Amours prenant plaisir à broyer un cœur sous leurs pieds. Cette allégorie quelque peu brutale serait de Clodion et aurait été placée sur un piédestal dans les jardins de Bagatelle à une époque indéterminée. Bien qu'on ignore la provenance de ce marbre, nous croyons devoir le signaler parce qu'il est presque entièrement inconnu et qu'il fournit une note originale sur le talent du maître.

La vieillesse n'avait guère ralenti, on le voit, l'activité du vaillant artiste. Il était septuagénaire et il exposait encore trois figures au Salon de 1810. En 1806, il avait obtenu, avec une statue de marbre, un prix d'encouragement de trois mille francs. Pour se conformer au goût régnant, il renonçait aux mythologies démodées du XVIII^e siècle. Sa statue représentait une *Jeune fille donnant à manger à des petits oiseaux*. L'envoi de Clodion au Salon de 1810 montre un effort marqué dans cette voie nouvelle. Avec sa statue de marbre, en effet, il exposait un groupe en terre cuite, représentant *Homère aveugle chassé par les pêcheurs*. Comme nous voilà loin des Amours joufflus et des

1. Voyez la description de Bagatelle par M. Charles Yriarte, dans la *France artistique et monumentale*, t. I, page 200.

Nymphes surprises ! A côté de l'Homère figurait une *Jeune fille qui veut prendre un papillon*. Malgré une confusion apparente du livret, cette statue de marbre paraît bien être celle que le sculpteur Monot laissait inachevée en mourant et que Clodion reprit et termina. Elle lui appartenait encore lors de son décès ; on la voit indiquée sur la liste des œuvres qui garnissaient son atelier en 1814.

La vie de l'artiste touchait à son terme. Avant de s'éteindre, il devait avoir la douleur de voir disparaître autour de lui tous ceux qui avaient été mêlés intimement à son existence. Pajou mourait en 1809, comblé d'honneurs. Mais il est douteux que, depuis le divorce de sa fille, il eût conservé des relations bien cordiales avec son gendre. Une perte certainement plus sensible au vieux Clodion fut la mort de son frère aîné Sigisbert Michel ; celui-ci s'éteignit en 1811, à l'âge de quatre-vingt-trois ans, dans un pauvre logement de la rue Childebert, sur la paroisse de Saint-Germain des Prés.

D'autres tristesses, plus cruelles peut-être, devaient assombrir les derniers moments du vieil artiste. Sa femme ne lui avait pas donné d'enfant ; mais il avait fait élever une fille née d'une de ces liaisons éphémères dont nous avons pu retrouver quelques traces. C'était son unique enfant, comme il le déclarait dans l'acte reproduit ci-dessous ¹. Ici, Clodion annonce formellement l'intention de reconnaître cette fille et de lui laisser tout son bien, en l'autorisant à prendre le nom qu'il avait illustré.

L'artiste avait toujours témoigné pour cette enfant une vive ten-

1. « Je soussigné Claude Michel, dit Clodion, sculpteur, demeurant à Paris, rue Thiroux, n° 13, déclare que la C^{de} Marie-Augustine, baptisée en la ci-devant paroisse de la Ville-l'Évêque, à Paris, le....., sous le nom de père et mère inconnus, et demeurant chez moi depuis environ quatre ans, sauf quelques interruptions, est ma fille, née de moi et d'une femme que je ne puis nommer, attendu : 1° que je ne puis donner à ma fille des preuves de la maternité ; 2° que le résultat de ces preuves, s'il en existait, serait nul, sadite mère étant décédée avec peu de fortune.

« Je déclare, en outre, qu'elle est mon unique enfant, que, par conséquent, elle doit être seule mon héritière ; en conséquence, j'autorise maditte fille Marie-Augustine à faire réformer son acte de naissance, à y faire mettre mon nom et à prendre dans tous actes publics ou privés le nom de ma fille. »

Cet acte, qui n'est ni daté ni signé, paraît être une copie faite par Clodion d'après l'original, car l'écriture est en tout semblable à celle de la lettre reproduite un peu plus loin.

Nous devons communication de cette pièce et de la lettre de Clodion au sculpteur Hubert Lavigne, mort il y a une dizaine d'années des suites de la catastrophe de Charenton. Il tenait ces documents de la fille même de Clodion.

dresse, ainsi que le montre la lettre suivante à elle adressée en 1804, avec cette suscription : « A Mademoiselle Lejeune ¹, chez M. Clodion, artiste, à la Sorbonne, 7^e escalier, n^o 11, à Paris. »

J'ai reçu, ma chère petite Augustine, ta charmante lettre, bravô, bravô! elle est fort bien; je t'engage à continuer à m'écrire quelquefois, cela te donnera de la facilité, tant pour l'écriture que pour l'orthographe; je vois avec peine que je ne pourrez revenir à Paris que mercredi prochain; le mouleur n'aura fini qu'à cette époque; je crains que vous ne manquiez d'argent d'après la réponse que vous avez faite à la personne qui vous a remis le louis que cet argent étoit arrivé à temps; je ferai en sorte qu'il vous en soit remis encore avant mon retour. Tu ne dois point être surprise sur le retard de mon voyage, les affaires ne vont pas toujours comme l'on le désire, d'ailleurs ma présence est absolument nécessaire. Adieu, porte-toi bien et sois raisonnable sur le régime que tu dois tenir, et seroit toujours pour la vie ton père et ton amy.

CLODION.

Plaissey, ce jeudi an 12.

Clodion avait donc une vive tendresse, sa lettre le prouve, pour cette enfant. Quel dut être son chagrin quand sa fille le quitta pour suivre Marin, son élève préféré. Deux fois, elle abandonna son père, sur les sollicitations de son séducteur; plus tard, elle se maria et eut des enfants, puis s'éteignit, comme on l'a vu, dans la plus profonde misère, à un âge avancé.

Ces chagrins domestiques, joints aux difficultés d'une situation embarrassée, empoisonnèrent les derniers jours de notre sculpteur. Sa robuste constitution avait cependant résisté à toutes les atteintes de l'âge et de la douleur, quand une pneumonie l'enleva en quelques jours, à l'âge de soixante-quinze ans et trois mois, le 28 mars 1814, au moment où, comme l'a remarqué M. Thirion, se préparait la dernière bataille qui allait décider du sort de Paris et anéantir les suprêmes espérances de l'Empereur. Cette singulière coïncidence rappelle la fin de Jean-Jacques Caffieri qui s'éteignait le

1. Cette Marie-Augustine est morte à l'hospice des Incurables de la rue de Sèvres en 1861, à quatre-vingts ans et six mois. D'après son âge, elle serait née fort peu de temps avant le mariage de Clodion. Nous n'avons pu arriver à savoir quel nom elle portait dans la maison où elle a terminé ses jours. Toutefois, il faut reconnaître que la lettre de Clodion à sa fille paraît adressée à une petite fille de douze ans plutôt qu'à une femme de vingt-trois ans. Peut-être Marie-Augustine s'était-elle intentionnellement vieillie pour inspirer plus de compassion. Tout cela, il faut l'avouer, reste assez confus.

21 juin 1792, lors de la première invasion des Tuileries par le peuple, et dont la vente après décès devait se terminer le 10 août !



VASE EN MARBRE BLANC, DESSINÉ PAR CLODION.

(Palais de Versailles.)

Clodion n'avait plus auprès de lui un seul parent pour lui fermer les yeux. Ses frères l'avaient précédé dans la tombe ; il n'entretenait

plus de relations avec la famille Pajou; ses anciens camarades étaient morts pour la plupart. Il était un des derniers survivants attardés d'un siècle disparu, d'un art oublié. Des voisins, presque des indifférents, un entrepreneur de peinture, un homme de loi, se chargèrent de la déclaration du décès à l'état civil. L'artiste avait institué comme exécuteur testamentaire un ami de ses dernières années, Antoine Dingé, qui semble l'avoir intimement connu, car la courte notice qu'il consacra à la mémoire de Clodion et fit imprimer immédiatement après sa mort, est très exacte dans ses lignes générales et contient des détails que le sculpteur seul a pu donner. Certains exemplaires de cette brochure portent une note manuscrite ainsi conçue : « La vente de l'atelier de feu l'artiste M. Clodion aura lieu en la maison de Sorbonne, où on verra les objets qui seront exposés les 28, 29 et 30 août, depuis 10 heures jusqu'à 4. »

VIII.

A défaut du catalogue de vente, nous avons une pièce qui peut en tenir lieu. C'est l'inventaire, dressé le 30 avril 1814 par le notaire Chambette, à la requête de Dingé, avec l'énumération et l'estimation par le commissaire-priseur Haize, de toutes les œuvres d'art et des meubles garnissant l'appartement et l'atelier au moment du décès. Cette pièce, dont le texte original nous a été gracieusement offert par Benjamin Fillon, contient de curieuses indications qu'on ne trouverait pas sur un catalogue de vente; telle est l'énumération des héritiers prenant part au partage de la succession. Ils sont au nombre de cinq, tous au titre de légataires universels pour un cinquième. Voici leurs noms :

1^o Antoine Dingé, employé à la Trésorerie nationale, demeurant rue de l'École-de-Médecine, n^o 20, exécuteur testamentaire désigné par Clodion ;

2^o Pierre-Claude Fessard, facteur de pianos, demeurant quai d'Alençon, n^o 5, dans l'île Saint-Louis ;

3^o Demoiselle Augustine Neglet, majeure, demeurant carré et porte Saint-Denis, cour Lemoine, n^o 380, chez ses père et mère. — Sous cette dernière mention, peut-être inexacte, on croirait bien qu'il s'agit de la fille naturelle de l'artiste, nommée ailleurs Marie-Augustine Lejeune ;

4^o Claude Adam, fils mineur de Charles-Nicolas Adam, maître de

dessin, et de Marie-Joséphine-Louise Paillard, demeurant rue Moreau, faubourg Saint-Antoine, n° 6, petit-cousin de Clodion ;
5° Joseph-Charles Marin, sculpteur statuaire, professeur de



TÊTE DE SATYRE, DESSIN DE CLODION.

(Collection de M. Beurdeley.)

sculpture à l'École spéciale de la ville de Lyon, où il demeure.

La présence de Marin parmi les légataires prouve que le vieil artiste avait oublié et pardonné les torts de son élève.

Les notaires procèdent ensuite à l'inventaire, description et prise des effets mobiliers, objets d'art, argenterie, deniers

comptants trouvés en évidence ou sous scellés dans l'appartement occupé par Clodion au troisième étage, sous le numéro onze d'un corps de logis dépendant de la Sorbonne, rue de Sorbonne. Jean-Baptiste Haize, commissaire-priseur, demeurant place des Victoires n° 7, est chargé de faire la prisée des meubles et autres objets mis sous scellés le 29 mars précédent par le juge de paix du XI^e arrondissement de Paris.

L'inventaire commence, ainsi que de coutume, par la cave, la cuisine et autres pièces de service qui n'offrent aucune particularité à signaler. Nous passons également sous silence tous les meubles ordinaires pour nous en tenir aux œuvres d'art et aux objets offrant quelque valeur.

La chambre à coucher est éclairée par deux fenêtres, l'une sur la rue de Sorbonne, l'autre sur la cour, ce qui indique une pièce spacieuse. Elle renferme d'ailleurs un mobilier bien complet, des porcelaines, du linge et « soixante volumes reliés, de différents formats, traitant de différents sujets, la plupart dépareillés, un volume in-folio étant *Nouveau recueil d'ostéologie et de miologie*, par Gamelin, Toulouse, 1779, prisé le tout 20 francs; plus un volume in-8°, étant le troisième volume des *Peintures antiques d'Herculanum*, prisé 6 francs ».

L'argenterie consiste en quatre couverts à filets, poinçon de Paris, du poids de 735 grammes, prisés 140 francs.

Le défunt possédait une montre d'or guillochée, avec deux petits boutons en brillants, de la valeur de 65 francs.

On voit par l'énumération de certains objets rapportés rue de Sorbonne après la mort de l'artiste, qu'il habitait pendant la belle saison une maison sise à Vincennes.

Pour la prisée des objets d'art, le statuaire Jean-Baptiste Stouf, professeur à l'école spéciale des Beaux-Arts, demeurant à Paris, rue et maison de Sorbonne, est adjoint en qualité d'expert au commissaire-priseur.

Voici le résultat de cette consultation :

Estampe, frise de Polydore, gravée par Pietro Santo, 2 francs.

Tête d'enfant en plâtre et deux piédestaux aussi en plâtre, 3 francs.

Esquisse d'une Offrande à l'Amour, en plâtre, 1 franc.

Socle en albâtre, de 27 centimètres carrés, 3 francs.

Figure en terre cuite de Femme jouant avec deux tourterelles, sous sa cage de verre, 6 francs.

Petite Baigneuse en terre cuite, sous son bocal en verre, 6 francs.

Esquisse en terre cuite d'un Faune jouant avec une Bacchante, sous une cage en verre, 7 francs.

Deux petites momies en plâtre, sous leur bocal cassé, 2 francs.

Terre cuite, vase antique représentant le Triomphe de Galathée, sous son verre, 6 francs.

Étude de lion, en terre cuite, 2 francs

Deux esquisses en terre cuite, représentant l'une une Bacchante et l'autre une Jeune fille portant des raisins, 6 francs.

Une terre cuite représentant une Jeune fille donnant la nourriture à des petits oiseaux, sur son socle entouré de jeunes filles dansant, sous sa cage de verre, 12 francs.

Deux terres cuites bas-reliefs, dans leur cadre doré, représentant la Vendeuse d'Amours et un Sacrifice à l'Amour, 3 francs.

Deux plâtres encadrés, représentant l'un et l'autre l'Offrande à l'Amour, 3 francs.

Quatre figures en plâtre, sous leur cage en verre, dont une représente l'Amour, la deuxième une Cariatide, la troisième une Jeune fille nourrissant des oiseaux, enfin la quatrième une Jeune fille tenant des raisins, 4 francs.

Deux terres cuites, esquisses de momies, 3 francs.

Deux petites têtes en terre cuite étant Bacchus et Ariane, avec leurs cages de verre, 6 francs.

Deux bas-reliefs, terre cuite, d'après Raphaël, représentant l'Amour, dont un n'est qu'un fragment, 1 fr. 50.

Deux petites terres cuites représentant des enfants, bas-reliefs, dont un dans son cadre doré, 1 franc.

Deux plâtres et une terre cuite, bas-reliefs, représentant la Santé, dont un dans son cadre doré; plus un autre plâtre étant même sujet, 2 francs.

Dix-sept plâtres de différentes formes et de différents sujets, tant bas-reliefs que ronde bosse, 6 francs.

Quatre groupes en terre cuite, esquisses de différents sujets, dont un modèle de pendule de cheminée, 6 francs.

Trois autres petites terres cuites, dont un enfant porte-montre, une petite tête de fille, 2 francs.

Deux petits bustes de goût (sic), en terre cuite, 3 francs.

Sujet de deux enfants, de proportion de nature, en plâtre, prisé 9 francs, avec la tête, portrait en terre cuite.

Tête antique, en plâtre, plus forte que nature, et socle en plâtre, 3 francs.

Deux bas-reliefs en plâtre, d'environ 1^m,60 de longueur sur 0^m,40 de hauteur, représentant, le premier le Triomphe de Galathée, l'autre la Naissance de Vénus¹, 12 francs.

1. Un de ces bas-reliefs décorait, comme on l'a vu, la galerie de l'hôtel de Besenval. Quant au *Triomphe de Galathée*, il avait été exposé en 1779; nous avons constaté ci-dessus que ce bas-relief en terre cuite ne mesurait pas moins de 10 mètres de long. M. Henri Rochefort possède deux bas-reliefs d'une allure superbe représentant des Néréides et des Tritons. Ce pourrait bien être des fragments du *Triomphe de Galathée*.

Deux terres cuites, bas-reliefs d'après les peintures d'Herculanum¹, représentant différents sujets, 3 francs.

Une petite Baigneuse, en terre cuite, sur son socle aussi en terre cuite 9 francs.

Esquisse d'une Scène du déluge, et trois petits enfants, le tout en terre cuite, 2 francs.

Trois tableaux de Boucher, représentant Jeux d'enfants, peints sur bois, prisés ensemble 3 francs.

Douze autres petits tableaux, esquisses de différents sujets, de Lefebvre², 6 francs.

Sept dessins, encadrés et partie sous verre, étant études en manière rouge, 6 francs.

Deux points de vue en paysage, par Baltard³, dans leurs cadres de bois doré, 3 francs.

Dessin de Fragonard, dans son cadre de bois doré, 3 francs.

Dessin de La Rue, Jeux d'enfants, et douze gravures sous verres, trois autres gravures sous verre, 10 francs.

Un trompe-l'œil et une petite collection de camées sous verre, 3 francs.

Un lot de gravures et calques, un autre de croquis, de dessins et gravures, ne méritant description, 10 francs.

Deux volumes in-folio, dont l'un étant la Galerie du Carache, compris les antiques de Pietro Santo, 6 francs.

Dans une autre pièce :

Vase antique, avec deux têtes moyennes, sous leur cage de verre, le tout en terre cuite, 2 francs.

Deux autres petits bustes, aussi en terre cuite, sous leur cage de verre, et un groupe, étant le Triomphe de l'Amour, aussi sous sa cage de verre, 12 francs.

Un petit mausolée d'un serin, en terre cuite, 3 francs.

Cinq petites têtes, terre cuite, 8 francs.

Le groupe d'Homère mordu par les chiens, une Bacchante, deux Législateurs d'Athènes, le tout en terre cuite, 24 francs.

Deux têtes, deux petits groupes d'enfants et un vase en terre cuite, 9 francs.

Deux petits bas-reliefs, en terre cuite, représentant des Jeux d'enfants, 3 francs.

Deux terres cuites, bas-reliefs représentant Vénus et l'Amour, 2 francs.

Trois bas-reliefs et deux vases en plâtre, 3 francs.

Deux lots de différentes figures, en plâtre, pour former bas-reliefs, ne méritant description, 4 francs.

Quatre esquisses en peinture, 3 francs. — Vingt-cinq dessins et gouaches,

1. On a vu plus haut que la bibliothèque contenait l'ouvrage sur les peintures d'Herculanum.

2. Est-ce Robert Lefebvre?

3. Le clerc avait d'abord écrit *Battaard*, il l'a corrigé en *Bastaard*; à l'article suivant, il avait mis *Flagonard*.

30 francs. — Cinq gravures, dans leurs cadres de bois doré, 2 francs. — Quatre porte-feuilles, contenant des dessins et gravures, plus un volume d'esquisses et dessins, 12 francs.

L'autre vacation des objets d'art, faite le lendemain, 14 mai, est consacrée d'abord aux objets se trouvant dans le grenier :

Lot d'outils pour marbre, 20 francs.

Trois petites figures en plâtre, représentant une Porteuse de raisins, ensemble, 3 francs.

Plusieurs plâtres et esquisses, 1 franc.

Huit esquisses en plâtre, en bas-relief, avec un lot de figures de plâtre, aussi en bas-relief, 3 francs.

Lot de fragmens, en plâtre, de divers sujets, 6 francs.

Douze moules petits, de différents sujets, 10 francs.

Dans l'atelier au rez-de-chaussée, éclairé d'une croisée sur la cour.

Un Jupiter, exécuté en marbre ¹, non fini, 100 francs.

Deux bustes en marbre, dont l'un représente une Bacchante, et l'autre son pendant, ces deux bustes non finis, 40 francs.

Un autel antique en terre cuite, 3 francs.

Un groupe de trois femmes cariatides, en plâtre, demi-nature, 3 francs.

Une Vestale, même grandeur, faisant le sacrifice, coulée en plâtre, 3 francs.

Ébauche d'un petit taureau en marbre, d'après l'antique, 3 francs.

Un plâtre du Tireur d'épine, d'après l'antique, 1 franc.

Deux modèles en plâtre de Pigal, représentant le premier Mercure, l'autre Vénus, son pendant, 3 francs ².

Trois têtes d'animaux en plâtre, bœuf, cheval et âne, 1 franc.

Six têtes antiques en plâtre, 3 francs.

Étude d'un Hercule assis, en plâtre, et un lot de divers petits plâtres, ne méritant description, 2 francs.

Esquisse en terre cuite, représentant un Fleuve, 1 franc.

Un torse en plâtre de Laocoon, deux autres torses de femmes, aussi en plâtre, d'après l'antique, 6 francs.

Trois tablettes en pierre de liais, imitant le stuc, revêtues de reliefs, en mauvais état, 3 francs.

Dix tablettes de marbre veiné, 12 francs.

Ébauche en marbre, représentant une Jeune fille coupant les ailes de l'Amour, 12 francs.

Lot d'outils pour travailler le marbre, 10 francs.

Six selles et plusieurs planches, 25 francs.

1. C'était, comme on l'a vu, le morceau de réception à l'Académie. Cette figure, commencée dès 1773, restait inachevée à la mort de l'artiste, quarante ans plus tard.

2. Ce sont les deux figures exécutées pour le roi de Prusse et conservées au Musée de Berlin, dont on vient de retrouver deux répétitions en pierre dans un coin du parc de Willemont.

Dans une pièce à côté formant la continuation de l'atelier, éclairée par une croisée sur la cour.

Une figure, exécutée en marbre, représentant la Chercheuse de papillons ¹, 450 francs.

Deux têtes antiques en plâtre, une d'Ariane et l'autre de Niobé, 2 francs.

Deux bustes en plâtre, portraits de sénateurs ², 2 francs.

Ébauche en marbre d'une tête de jeune homme, 2 francs.

Un enfant en marbre, 3 francs.

Deux torsos de femmes de plâtre, et un lot de bras, pieds et mains, aussi en plâtre, 3 francs.

Quatre têtes en plâtre, une petite figure, aussi en plâtre, portant des raisins, 1 franc.

Un bas-relief en plâtre, 3 francs.

Figure d'un Fleuve en plâtre, étant étude, 2 francs.

Modèle, en terre non cuite, d'une soupière, ornée de quatre petites figures représentant les quatre Saisons, 6 francs.

Deux petites esquisses, en terre non cuite, et un petit lion en plâtre, 1 franc.

Trois petits socles de marbre et albâtre oriental, 2 francs.

Quatre petits blocs, blanc veiné commun, et deux bandes de marbre noir porte or (*sic*), 12 francs.

Sept moyennes selles à modeler, etc., 8 francs.

Enfin l'inventaire se termine par l'énumération des titres et papiers. Nous en tirerons quelques détails : d'abord celui de l'acquisition, faite d'un sieur Beausse, ancien cultivateur, par contrat passé chez M^e Codien, notaire à Aubervilliers, le 2 mai 1793, d'un jardin contenant environ trois quartiers, situé à la Pissote de Vincennes, moyennant le prix de 3,000 francs, payables : 1,000 francs en juillet et les deux autres mille en un rente de 100 francs, — que Clodion racheta chez M^e Codien le 25 floréal an III (14 mai 1795). Sur ce jardin, l'artiste avait fait construire une maison et avait augmenté la propriété d'un petit bâtiment, de deux petits terrains, droit de passage et autres dépendances, le tout situé à la Pissote de Vincennes, grande rue dudit lieu, acheté à un sieur Bardoux, marchand de farine, par contrat du 1^{er} germinal an IX (22 mars 1801), moyennant un prix de 1,500 livres, payables par tiers, le premier à trois mois, le second à deux ans et le troisième à quatre ans; les deux derniers furent acquittés aux héritiers du vendeur le 4 germinal an XIII (25 mars 1805). On trouve dans l'inventaire les objets rapportés de cette maison de Vincennes; ils sont insignifiants.

Quelques autres papiers ont un intérêt d'art :

Une lettre, écrite le 5 juillet 1810 par M. Denon, directeur du Musée, à M. Clodion, pour le charger d'exécuter la statue du général Lacoste, destinée à prendre place sur le pont de la Concorde.

1. Figure exposée au Salon de 1810.

2. Ces bustes exécutés pour le palais du Luxembourg représentaient Tronchet et Régnier, duc de Massa, comme on l'a vu ci-dessus.

Une liasse de huit pièces, pouvant servir de renseignements sur une créance sur M. Grimod d'Orsay, et une autre liasse de quinze pièces relatives à une créance sur un sieur Maréchal, se rapportent peut-être à des commandes non encore réglées. Neuf autres pièces étaient relatives à une maison, « sise à Paris, rue de la Chaussée-d'Antin, ayant appartenu au sieur Clodion ¹ ».

D'autres actes constatent qu'il servait une rente de 200 francs à une dame Roger, de Montfort-l'Amaury.

L'inventaire, clos le 17 mai 1814, se termine par la mention de quelques dépenses de la succession. Les créanciers sont : la fille Chevreau, domestique de Clodion, ayant 200 francs de gages par an. Elle reçoit en sus de ses gages, elle et sa mère, une somme de 158 francs, pour avoir veillé son maître pendant quarante-trois jours et autant de nuits ; donc la dernière maladie de Clodion avait duré six semaines. Par conséquent, son testament, déposé le 13 mars et précédant de quinze jours sa mort arrivée le 28, fut fait dans le cours de sa dernière maladie. Notons encore que les frais d'inhumation s'élevèrent à 21 francs, ceux des pompes funèbres à 214 francs, et ceux du service à Saint-Étienne du Mont à 135 francs. Quant aux réclamations produites, elles sont insignifiantes, puisqu'elles sont faites seulement par M^{me} Roger, la titulaire de la rente viagère, par M. Bourru, médecin, pour soins et visites, et par le sieur Michely, mouleur, pour travaux. — L'inventaire est enregistré le 21 mai 1814.

D'après cet acte, l'artiste mourait dans une situation modeste, mais non précaire. Assurément, l'époque de ses grands succès était passée, et la nouvelle génération, reniant les traditions aimables du XVIII^e siècle, avait quelque peu oublié l'auteur de tant d'œuvres exquises et originales ; mais les commandes officielles montrent l'estime dont Clodion ne cessa d'être entouré jusqu'à ses derniers jours. La justice de la postérité a réagi contre les caprices de la mode et a reconnu enfin les hautes qualités décoratives et l'originalité du maître sculpteur. Certes l'auteur de *Montesquieu* et de la *Sainte Cécile*, l'artiste qui a montré le concours précieux que la sculpture pourrait apporter à l'art monumental, si elle était plus souvent appelée à le seconder, le créateur de tant de compositions exquises eût occupé facilement, s'il l'eût voulu, un des premiers rangs parmi les artistes les plus renommés de son temps. Telle qu'il se l'est faite, la place qu'il occupe dans l'histoire est assez glorieuse pour qu'il n'ait rien à envier aux plus grands de ses rivaux.

JULES GUIFFREY.

1. Il semblerait résulter de cet article que Clodion fut propriétaire de la maison qu'il habita rue de la Chaussée-d'Antin à partir de 1776 environ, mais qu'il avait vendu cet immeuble avant sa mort.

CLAUDIUS POPELIN.

ET LA

RENAISSANCE DES ÉMAUX PEINTS

(PREMIER ARTICLE.)



Dans ses « Causeries sur l'Art et la Curiosité », M. Edmond Bonnaffé a écrit des pages pleines d'humour et de bon sens. C'est un livre vieux de quinze ans déjà, mais qu'il est bon d'avoir sous la main : il amuse et réconforte ceux qui ont souci de continuer l'œuvre nationale de travail et de goût, en leur prouvant que la sève n'a jamais manqué au vieil arbre et qu'elle y pousse des rameaux verts.

Ce livre tend à montrer surtout que le curieux n'est pas un maniaque, encore moins un spéculateur. C'est lui qui ramasse les morceaux, quand les peuples en démence brisent leurs idoles et leurs jouets, — il les raccommode ensuite, et les leur prête quand la crise est passée; il rend à l'artiste ses pinceaux, à l'ouvrier ses outils et leur fait la leçon :

« Allez et ne cassez plus. »

Hélas! cassera-t-on toujours, ou bien n'y aura-t-il plus de révolutions et de guerres? L'ère du vandalisme est-elle close enfin? — On le pourrait espérer, car jamais on n'a été plus qu'aujourd'hui jaloux de conserver les choses du passé, plus soigneux de les mettre en ordre et d'inventorier ce qui en reste.

Chacun est collectionneur à sa façon et il semble que le conseil de Balzac ait été suivi :

« Vous tous qui ne pouvez plus boire à ce que, dans les temps, on a nommé la coupe du plaisir, prenez à tâche de collectionner quoi que

ce soit et vous retrouverez le lingot du bonheur, — en petite monnaie. »

Cette boutade, qu'on trouve aux premières pages du *Cousin Pons*, n'est pas une raillerie : ce n'est pas un maniaque que Balzac a voulu peindre ; s'il prête quelques légers travers à son personnage, il en fait l'artiste clairvoyant, l'amant des chefs-d'œuvre perdus et quand, à propos d'un précieux bibelot donné par lui, Cécile dit à son père :

— On ne peut pas refuser à ce pauvre cousin de se bien connaître à ces petites bêtises-là.

— Des bêtises ! s'écrie le président de Marville. Mais l'État va payer trois cent mille francs la collection de feu M. le conseiller Du Sommerard et dépenser, de moitié avec la ville de Paris, près d'un million en achetant et réparant l'hôtel de Cluny, pour loger ces petites bêtises-là.

L'auteur mêle ainsi aux personnages de son roman les hommes de son temps, il rend l'action vraisemblable et saisissante en l'enfermant dans les faits de la vie réelle, et cela évoque en nous le souvenir du temps heureux où un ministre, comme le comte Duchatel, pouvait concevoir un projet généreux et grandiose, et le mener à bien. Mais il est loin le temps où, pour un million, on achetait à Paris un palais comme Cluny, et pour trois cent mille francs, une galerie toute faite.

Cela se passait en 1843, Balzac écrivait le *Cousin Pons* en 1846 et dix ans après, Charles Sauvageot donnait au Louvre sa collection de merveilles.

Ne semble-t-il pas que ce soit là des histoires d'un autre âge ?

Les objets précieux recueillis par quelques-uns, pendant les périodes de trouble et d'ignorance commençaient à reparaitre, ils changeaient de maîtres. Si Debruge-Duménil et le prince Soltykoff dispersaient leurs collections, le marquis d'Hertford et le prince Demidoff augmentaient les leurs. Les artistes produisaient, sans escompter leur réputation, aucun d'eux ne se doutait d'ailleurs des prix qu'atteindraient si tôt leurs œuvres.

C'était une sorte de renaissance, un renouveau du goût en poésie, en art, en critique et en science.

Il y aurait toute une philosophie à dégager de cette évolution de la haute curiosité, mais ce n'est pas à la progression des prix dont on paie les objets d'art, qu'il faut mesurer l'influence qu'ils ont eue, sur l'esprit de notre temps, et sur l'activité de nos ateliers, c'est

au degré d'avancement des idées, au progrès réel que l'éducation a pu faire, dans une société très mobile.

Mais si cette évolution n'est qu'apparente, si le goût et l'intelligence n'appartiennent qu'à une petite élite où la mode et le bon ton prennent plus de part que la raison, si l'enseignement n'a pénétré ni l'atelier, ni l'école, et si la masse du public n'a pas encore ressenti l'émotion qu'ont eue quelques-uns, il faut étendre la leçon et faire avec patience l'éducation de l'ouvrier et de l'écolier.

C'est pour cela qu'ici même¹ nous réclamions autrefois un enseignement populaire. Nous demandions qu'on fit à l'usage de tous, des livres courts, faciles à comprendre, des « épitomés » de tous les arts, de tous les métiers, pour faire aimer ces richesses et expliquer au visiteur encore naïf, les trésors de nos musées, pour lui ouvrir les yeux et développer en lui un sentiment d'amour, une joie nouvelle de l'esprit.

La *Gazette des Beaux-Arts* engageait alors l'Union centrale des Arts décoratifs, à s'emparer de cette idée et à se faire ici l'éducatrice des foules, comme le Musée de Kensington l'avait essayé en Angleterre. Cette société n'a pas compris, ou a hésité à prendre pareille tâche, mais il s'est trouvé des éditeurs pour accueillir l'idée que nous avions émise. Hachette a, dans la Bibliothèque des Merveilles, publié plusieurs volumes sur ce programme, Quantin a immédiatement créé la Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts, puis Baillière, Colin, Delagrave ont suivi cet exemple, en sorte que depuis dix ou douze ans on a édité, sur l'histoire des arts, des livres que notre jeunesse studieuse a accueillis avec beaucoup de faveur et qui ont eu un succès inespéré.

L'un de ces livres est relatif à l'« Émaillerie »². M. E. Molinier a su y résumer ce qu'il est indispensable de connaître de cet art pour apprécier ce qu'on en peut voir en nos musées d'Europe; un autre volume de même importance nous était promis, qui, sur les « Émaux peints » aurait complété ou expliqué, de manière différente, un sujet qui intéresse une élite de curieux. Claudius Popelin, l'artiste regretté, l'émailleur habile, l'auteur d'ouvrages écrits d'un style si personnel, Claudius Popelin avait promis à M. Jules Comte d'écrire sur les Émaux un traité, où il aurait parlé en praticien et en maître, de l'art

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1881, t. XXIV, p. 524 : *Les Arts du métal et les livres qu'on ne fait pas*.

2. *L'Émaillerie*, par E. Molinier, 1 vol. in-12. Paris, Hachette et C^{ie}, 1892.

qu'il aimait et auquel il avait voué les meilleures années de sa vie. Il est mort sans avoir fini ce livre, et c'est la raison pour laquelle nous allons parler de lui et de l'émail, nous souvenant d'une promesse que nous lui avions faite et d'un engagement que nous avions pris ici, vis-à-vis des lecteurs.

Nous ne chercherons pas autre chose que de fixer le degré d'avancement où en est, à l'heure présente, la peinture sur émail, dans un pays où elle a brillé d'un si vif éclat; nous n'avons pas dessein d'en raconter l'histoire, le livre de M. Molinier suffit.

Mais nous voulons montrer comment s'est réveillée la tradition d'un art qui semblait perdu, nous voulons dire la part qu'y ont prise quelques artistes et payer à notre ami Popelin un tribut de reconnaissance et d'admiration pour la façon dont il s'était dévoué à cette renaissance de l'*Email des Peintres*.

En effet, l'émaillerie est un art bien français, nulle part il n'a tenu une place aussi considérable, et si tous les ateliers d'orfèvres ont pratiqué l'émail avec plus ou moins de succès, il n'est pas de ville qui en ait produit autant que la ville de Limoges. C'étaient au moyen âge des œuvres qui allaient aux églises et aux abbayes du monde entier; ce furent sous la Renaissance des peintures précieuses que les rois et les princes se disputaient à l'envi.

Les Pénicaud, les Limosin, les Reymond, les Courteys, les Nouailher, les Laudin se sont succédé sans interruption depuis le xv^e siècle. « Leur art, que des peintres seuls pouvaient porter au degré de perfection qu'il atteignit d'emblée entre leurs mains, dura peu. Une dégénérescence rapide le précipita dans un néant absolu, dont il semble vouloir sortir de nos jours. Ce serait tout un livre que la déduction des causes qui amenèrent presque simultanément cette décadence accélérée et universelle¹. »

Les derniers descendants de ces familles d'émailleurs se sont éteints à la fin du siècle dernier, mais il y avait longtemps que les émaux limousins étaient oubliés et dédaignés, on les brisait pour en retirer le cuivre.

Dès le commencement du xvii^e siècle, une autre façon d'émail avait supplanté les peintures de Limoges, mais c'est en France encore qu'elle avait pris naissance. Jean Toutin, orfèvre de Châteaudun, au lieu de modeler en blanc sur des plaques de cuivre émaillées d'un ton

1. Cf. Popelin, *l'Email des Peintres*. Introduction, page 10.

sombre, avait fait de véritables miniatures d'émail coloré sur des petites plaques d'or préparées en émail blanc. Il transporta son industrie à Blois et après lui son fils Henri, puis Gribelin, son élève, et d'autres orfèvres blésois, comme Morlière, Vauquer, Pierre Chartier, continuèrent à perfectionner cet art charmant, peignant des fleurs, des sujets et surtout des portraits. Dubié logeait au Louvre et la cour s'était prise de passion pour ces miniatures inaltérables dont on faisait des montres, des médaillons, des boîtes et des bijoux.

Petitot fut le plus parfait de ces artistes. Il n'était pas Français, mais il avait pris des leçons de Jacques Bordier; il alla à Londres, et y resta jusqu'à la mort de Charles I^{er}; il vint ensuite se fixer en France et se maria à la fille d'un orfèvre de Blois.

M. Édouard Garnier a dressé la liste de tous les miniaturistes en émail qui, après Petitot, illustrèrent cet art : son fils d'abord, puis Louis Hance et Louis du Guerrier — et Macé, et Ferrand, et les Chéron, et Boit; — il y eut encore Chatillon, Schnell et vingt autres, parmi lesquels le célèbre Hall, et Maytens, qui étaient tous deux Suédois, comme Zincke était Saxon, et quelques-uns étaient Suisses. Les Petitot, lors des persécutions contre les protestants, étaient retournés à Genève, leur ville natale, ils y portèrent avec leur art, des procédés qui ont été gardés et qu'on pratique encore. — C'est à Genève, à Dresde, à Londres et à Paris qu'on a peint les plus beaux émaux sur pâte; Muss est peut-être le dernier artiste qui ait fait avec talent des portraits sur émail, il n'a jamais quitté l'Angleterre, tandis que Philip, un excellent praticien, était venu se fixer à Paris; nous le trouverons à Sèvres, où il a rendu de réels services et où nous avons connu avant la guerre M. et M^{me} Dufaux, deux peintres de Genève.

Schilt et Cabau vivent encore, ils ont pris leur retraite, ils représentent en quelque sorte la fin de cet art délicat dont Toutin et Petitot avaient été les initiateurs et qui a eu ses fanatiques. Il n'a qu'une lointaine analogie, notons-le bien, avec l'art des Limousins et avec l'art des Gobert, des Popelin, des Meyer, des Serres et des Grandhomme.

Nous n'y avons insisté que pour montrer que les traditions des peintres émailleurs avaient été continuées dans un genre spécial qui confinait à la miniature, à la peinture des fleurs et à la décoration des montres. — Genève gardait une grande réputation pour l'habileté de ses ouvriers et la qualité de ses émaux : les ateliers de Paris lui empruntaient les uns et les autres.

Nous avons connu les derniers de ces émailleurs et avons travaillé avec eux.

C'est parmi eux qu'il aurait fallu chercher ceux qui ont pu aider aux premiers essais d'émaux limousins, mais comment les découvrir? — Il n'importe guère après tout, car ceux-là furent moins des artistes et des chercheurs que des aides inconscients, des ouvriers à la solde d'un maître.



LE TRIOMPHE D'AMPHITRITE, PAR J. FEUCHÈRES.

(Plaque d'émail à la façon de Limoges.)

C'est vers 1840 qu'ont dû être faits les premiers émaux qu'on puisse rattacher à la façon de Limoges, encore n'en avons-nous retrouvé aucun et nous reportons-nous aux souvenirs de vieux praticiens. C'étaient des plaques de petite dimension qu'on montait en bijoux; elles étaient peintes en camaïeu. Était-ce bien pour imiter les anciens émaux limousins qu'on les faisait ainsi ou pour donner l'illusion grossière d'un camée d'onix à couche blanche? Ils représentaient à la façon des « Nicolo » des sujets peints en émail blanc sur une plaque d'émail noir. Rien dans la qualité des émaux, le style du dessin, ou le mode de la peinture ne méritait qu'on les gardât, et c'est pourquoi

sans doute, nous n'avons pu en découvrir aucun; mais nous verrons tout à l'heure de quelle utilité furent ces essais pour le recommandement d'un art. Wagner, un des bijoutiers-orfèvres dont le nom mérite d'être conservé, que le duc de Luynes cite avec de grands éloges et dont il décrit plusieurs ouvrages, Wagner, qui mourut jeune et à qui succéda Rudolphi, Wagner paraît être celui qui fit et monta les premiers de ces émaux. — Il eut, comme Froment-Meurice le père, et comme toute cette génération, l'amour du romantisme. Il avait pour collaborateur Jean Feuchères, le grand artiste; il employait aussi un émailleur de moindre renom, Meyer-Heine, que nous reverrons à Sèvres et dont le fils dirige actuellement une maison de joaillerie connue.

Wagner paraît donc être le premier, qui ait essayé de faire des sujets d'émail blanc sur des fonds d'émail noir; Jean Feuchères, qui modelait pour lui, a pu voir ces émaux dans son atelier.

Or, tout récemment, nous lisons dans l'étude que Burty a consacrée à Fr.-D. Froment-Meurice, cette phrase¹ :

« En 1842, s'acheva un calice pour le pape, offert par l'abbé Combalo et payé avec le surplus d'une souscription pour une œuvre de bienfaisance. C'était une reprise de l'emploi de ces émaux limousins qui avaient donné tant de style à l'orfèvrerie sacrée. Sur le pied, entre les groupes assis de la Foi, l'Espérance et la Charité, trois émaux peints représentaient des scènes de l'Ancien Testament... Les émaux du pied, écrivait Froment-Meurice, dans une note distribuée aux membres du jury de 1844, les émaux du pied forment une double courbe; au feu, les plaques voilent et se dérangent; pour en obtenir trois, nous en avons perdu dix. Sont venues ensuite les difficultés de l'ajustage; c'est une affaire de précision dangereuse à cause de la fragilité des émaux. »

Cette note bien précise et qui sent son homme du métier, me donna la curiosité d'aller trouver le fils du célèbre orfèvre, — c'est le plus sympathique et le plus obligeant de mes confrères, — et de lui demander s'il lui restait quelques renseignements, ou mieux un dessin provenant de ce calice émaillé. — « Non, me dit-il, mais j'ai deux plaques d'émail non montées qui ont la forme de celles dont vous me parlez. — Les sujets n'en sont pas empruntés à la Bible, bien au contraire, mais ils peuvent vous intéresser et mon père y tenait fort. — C'est

1. Ph. Burty, *Fr.-D. Froment-Meurice, argentier de la Ville*. Paris, 1883, grand in-4° (page 36), chez Jouaust.

Feuchères qui en avait fait le dessin et qui en avait surveillé l'exécution. »

Et il alla me chercher ces deux plaques qui sont ovales et mesurent 0^m,16 de largeur sur 0^m,12 de hauteur et qui, par conséquent, sont beaucoup plus grandes que les plaques qui devaient orner le pied du calice.

Elles sont très embouties et représentent : l'une, un Triomphe



NYMPHES SE BIGNANT, PAR J. FEUCHÈRES.

(Plaque d'émail à la façon de Limoges.)

d'Amphitrite, l'autre, des Nymphes se baignant. Ces plaques étaient probablement destinées à une fontaine ou à quelque vasque d'orfèvrerie.

Nous en donnons la reproduction. On verra que le peintre émailleur a pu trahir, en quelques parties, le dessin du maître, mais on appréciera la grâce de la composition et la hardiesse du décor.

Ces deux émaux sont le plus curieux document que j'aie pu retrouver des essais d'émail limousin. — Ils ont le mérite de me venir directement de bonne source et d'être l'œuvre d'un maître. — Sans

doute, on n'y trouve pas l'adresse et la sûreté de procédé, la qualité des émaux et la transparence des blancs que nous admirons dans les dernières œuvres de nos artistes, mais c'est la première tentative faite avec les matériaux ordinaires du commerce, et encore trouverait-on, surtout dans la plaque aux pêcheurs et aux baigneuses, une ressemblance plus directe, une analogie plus grande avec de vieux émaux du Louvre, que n'en ont la plupart des essais faits depuis. — Les blancs et les noirs sont un peu heurtés, mais quelques détails y sont enlevés avec un grand bonheur et les ors posés avec discrétion produisent un bon effet.

C'est encore à Froment-Meurice que nous emprunterons le document qui suit. On sait qu'en 1845, à l'occasion du mariage de Louise-Marie-Thérèse, fille du duc de Berry, avec Ferdinand Charles III de Bourbon, duc de Parme, les dames de France voulurent offrir à la duchesse une toilette d'argent ciselé, rappelant les présents qu'il était d'usage de faire au XVIII^e siècle.

L'orfèvre parisien en eut la commande et s'adjoignit pour l'exécution de ces pièces importantes J. Feuchères, Geoffroy-Dechaume et Liénard. La toilette a été souvent décrite; il en existe une eau-forte gravée à Parme en 1853 par A. Rosseno; nous n'y reviendrons pas. Mais nous signalerons les deux coffrets dont Burty a donné un bois dans son livre sur Froment-Meurice. Ces coffres étaient ornés de vingt plaques d'émail « dans le style des émaux de Limoges blanc gris et bleu foncé. Ces vingt émaux, hauts de 12 centimètres, sur 6 de large, représentent les femmes les plus célèbres de la monarchie française depuis sainte Clotilde jusqu'à Anne d'Autriche ».

La photographie que nous a montrée M. Froment-Meurice contient la reproduction de trois de ces plaques : Anne de Beaujeu, Anne de Bretagne et Jeanne d'Albret; mais, où Ph. Burty s'est trompé, c'est lorsqu'il a attribué l'exécution de ces émaux à Sollier et à Meyer. Il confond Meyer (Alfred) et Meyer-Heine, que nous avons nommé plus haut, et il oublie de citer Grisée, lequel eut à ces émaux une part d'exécution beaucoup plus considérable que les deux autres. Nous tenons ce détail de Grisée lui-même; il nous a conté maintes fois les difficultés qu'il avait eues pour mener à bien ce travail fait en collaboration. Grisée affectionnait beaucoup l'emploi des blancs modelés sur fond bleu de roi et nous avons connu de lui une plaque exécutée dans le même goût; il fit par la suite, des émaux à la façon de Limoges qui sont d'un caractère très supérieur. Nous donnons au

commencement de cet article la reproduction d'un petit émail qu'il avait copié, d'après le Rosso.

Voici donc trois noms nouveaux à inscrire parmi ceux de nos peintres émailleurs : Meyer-Heine, Sollier, Grisée. Du premier nous reparlerons bientôt. Les Sollier étaient deux frères qui, pendant trente ans, n'ont pas cessé de travailler pour les orfèvres de Paris. Leurs plus remarquables ouvrages ont été faits en collaboration avec Duron; ils ont émaillé les vases commandés par le baron Seillière et toutes les pièces qu'on a vues exposées par Duron en 1867. C'étaient des émailleurs d'une adresse consommée; on ne saurait les comparer, pour leur entente du métier, qu'au père Fournier, l'émailleur de Morel, celui-là qui a travaillé à la coupe de M. Hope.

Grisée habitait à Vincennes. C'était un homme très grand, très doux et très modeste, qui fit quelques portraits d'émail et exposa plusieurs fois au Salon. Il finit par se mettre à la solde d'un marchand de Londres, qui lui donnait à copier des Petitot. Grisée réussissait si merveilleusement ces copies que presque toutes ont dû passer pour authentiques. Elles ne lui étaient certes pas demandées pour une autre fin; on les lui payait 500 francs chacune. C'était un prix fait.

La toilette de la duchesse de Parme ne fut livrée qu'en 1851. Elle avait exigé six années d'un travail assidu.

Dans cet intervalle, des essais nouveaux avaient été faits en émail. La manufacture royale de Sèvres s'était vue contrainte, après l'exposition de 1844, de recourir à l'industrie privée pour l'exécution de certains émaux sur cuivre. C'est pourquoi, par arrêté du roi Louis-Philippe, un atelier d'émail sur métaux fut créé à Sèvres à la date du 31 octobre 1845, avec Meyer-Heine comme chef.

Comme conséquence de cette mesure, on chargea le chimiste de la manufacture, L. A. Salvétat, d'étudier la composition des émaux à employer. On trouvera à cet égard dans le *Dictionnaire des Arts et Manufactures* de Ch. Laboulaye un très long et très curieux rapport sur ces émaux, sur leurs formules et leur mode d'emploi¹.

De ces formules, nous ne retenons qu'une indication précieuse, c'est que, pour modeler en épaisseur et sur fond d'émail noir, on employait le « Blanc Gineston », du nom du fabricant. M. Gineston fut pendant longtemps aide de travail à Sèvres chez M. Lambert, à

1. *Dictionnaire des Arts et Manufactures*, tome IV (Complément), à l'article *Émaillage*.

qui il succéda ensuite : il a acquis dans l'industrie une fortune considérable. Le blanc Lambert et le blanc Gineston, qui ne font qu'un, sont en réalité la matière indispensable à l'émailleur limousin. Quelques-uns tirent leur émail blanc de Venise; nous donnerons, au cours de cette étude, la formule d'un blanc que nous croyons préférable à ceux-là.

Ebelmen était entré à la manufacture de Sèvres en cette même année 1845; il ne tarda pas à se servir de l'atelier d'émail pour chercher l'exécution d'un projet qu'il avait conçu. Salvétat en parle dans son rapport et la chose nous a été rapportée par tous ceux qui, à Sèvres, ont gardé le souvenir des recherches entreprises en ce temps-là.

A la précédente exposition de l'industrie, Ebelmen avait été intéressé par les produits de tôle émaillée que présentait l'usine des frères Jacquemin, de Morez (Jura). Cela lui avait donné l'idée de faire des plaques émaillées de grande dimension pour la décoration extérieure des édifices. Ce problème, que la maison Paris, de Saint-Denis, a poursuivi pour des objets d'usage courant, la manufacture de Sèvres le chercha à grands frais pour des sujets de décoration artistique.

Ebelmen ne cessa jamais d'y songer. — On construisit des fours de grande dimension, avec un système de chemin de fer pour y introduire les lourdes plaques de tôle chargées d'émail. — Une tête de Cérès ayant été réussie, on fit une plaque de 40 centimètres de haut sur 32 de large sur laquelle fut peinte une figure empruntée à Raphaël; c'est ensuite qu'on demanda à Jalabert de composer les cartons des Apôtres. Plusieurs des essais d'émail faits d'après ces cartons sont encore dans les couloirs de la manufacture et s'effritent peu à peu. L'émail n'adhère pas à la tôle.

Nous notons ce travail d'un genre tout spécial pour n'avoir plus à y revenir. — Il marque une préoccupation intéressante qui était de trouver un émail sur métal capable de résister aux variations de température de notre pays. — C'était revenir aux conditions exigées par le roi François I^{er}, quand, en 1559, il fit faire par Pierre Courteys les émaux qui décoraient extérieurement les murs du château de Madrid, au bois de Boulogne. Ces plaques qu'on conserve au Musée de Cluny ont 1^m,65 de haut sur 1 mètre de large, mais elles sont de cuivre, comme tous les émaux limousins, et non pas de fer.

L'atelier d'émail fonctionna donc à Sèvres dès la fin de 1845, sous la direction de Meyer-Heine; celui-ci n'avait cependant aucune

des aptitudes requises pour l'exécution de ces grandes plaques, et ce fut Apoil qui se consacra à ces essais difficiles. Pendant ce temps, Meyer-Heine, qui faisait des travaux de décor à la manufacture, continuait au dehors son commerce de petits émaux. Il y a de lui des plaques nombreuses qui ont servi à tromper des amateurs trop naïfs. Elles sont cependant reconnaissables : il suffit d'aller voir à la manufacture ce qui reste encore des décors peints par cet artiste, pour se mettre en garde contre les tentatives des marchands, qui ont encore ces objets-là.

J'ignore à quelle date précise fut instituée la commission de perfectionnement qui avait charge d'introduire à Sèvres des idées artistiques nouvelles. M. Gobert m'a raconté, et M. Doat a écrit, ce qui en advint. Toujours est-il que c'est le gouvernement de 1848 qui nomma cette commission. Elle était composée de Ingres, Horace Vernet, Ary Scheffer et Paul Delaroche. — Les deux premiers ne vinrent jamais, Ary Scheffer rarement; Paul Delaroche prit seul son rôle au sérieux et vint à différentes reprises visiter l'établissement national.

A l'une de ces visites il s'arrêta devant les travaux de Meyer-Heine, qui en profita pour sortir timidement du tiroir de sa table quelques broches qu'il exécutait pour l'industrie parisienne. Paul Delaroche prit intérêt à ces bibelots, disserta avec la chaleur communicative qu'il mettait dans ses apologies artistiques, sur cet *art charmant et admirable, une des gloires françaises les moins contestées et qui était entièrement perdu*. Il émit l'idée qu'on pourrait à Sèvres tenter de le faire revivre et M. Ebelmen promit de faire des essais : « Mais je n'ai pas d'artistes à consacrer à ces travaux, dit-il. — Qu'à cela ne tienne, repartit Delaroche, je vous enverrai deux de mes élèves ¹. »

Il désigna Picou et Hamon. — Picou ne vint pas. — Hamon ne resta pas longtemps et ne fit que quelques plaquettes d'essai ².

Le succès que peu de temps après Hamon remportait au Salon, avec son tableau *Ma sœur n'y est pas*, le détermina à quitter la manufacture où on ne lui attribuait à titre d'indemnité qu'une maigre prime de 500 francs. C'est alors que Paul Delaroche choisit parmi ses élèves M. Gobert, et que cet excellent artiste fit son entrée à la

1. Taxile Doat, *Causerie d'un émailleur (Revue des Arts décoratifs, 1891)*.

2. Elles ont été montées en coffret et données par l'Empereur à Lepage-Moustier, l'arquebusier, qui les a léguées à sa nièce, M^{me} M....

manufacture de Sèvres. Certes, ce fut un choix excellent et nous insistons sur la date de 1850, où il fit ses premiers essais d'émail. Nous insistons également sur le rôle que jouait dans la commission Ary Scheffer, rôle moins militant que celui de son collègue; il venait quelquefois à la manufacture cependant, et il s'intéressa de façon particulière aux essais d'émaux limousins, dont son ami avait eu l'initiative; c'est ce qui explique comment s'y est adonné un de ses élèves préférés. Le même courant a déterminé la vocation de deux artistes : Gobert et Cl. Popelin.

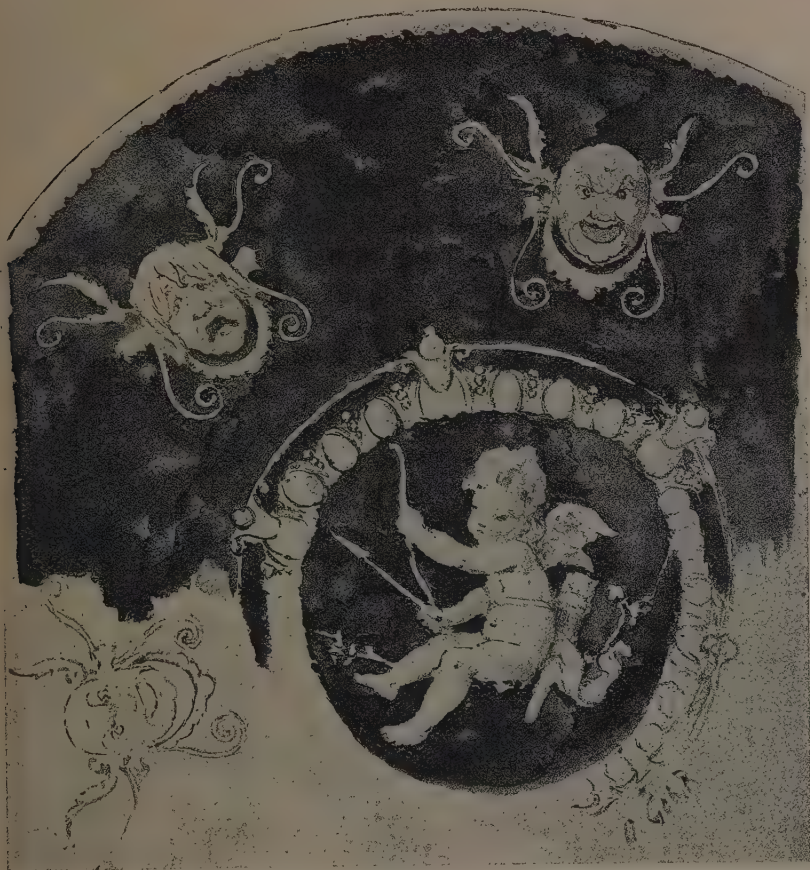
Dans l'entre-temps, Ebelmen avait engagé Philip, que nous avons nommé déjà; — il l'avait emprunté à l'industrie, car cet émailleur, d'une adresse remarquable, travaillait avant cela chez M. Charlot. — Il y a au Musée de Sèvres une buire et une coupe qu'il a faites et qui témoignent sinon d'un goût et d'un dessin parfaits, du moins de beaucoup de pratique. C'est lui qui désormais va diriger la partie technique. — Il aura pour aide le sieur Robillard, le cuiseur et le préparateur des matières premières.

Cependant si, dans le même atelier, Apoil continuait ses difficiles tentatives d'émail sur tôle, il se livrait chez lui à des travaux moins ingrats et moins grands : il faisait avec sa femme, M^{me} Apoil, de véritables émaux limousins pour le commerce de la bijouterie et surtout pour la curiosité, — M^{me} Apoil y réussissait à ce point qu'on les lui achetait avec mystère. Un nommé Pierrat, antiquaire, les écoulait comme objets anciens, non sans les avoir au préalable rayés, dépolis, salis et mutilés avec adresse.

On peut affirmer ce fait sans crainte, car ce Pierrat a subi une condamnation pour avoir trompé M. de Montville avec des émaux que celui-ci avait achetés pour vieux et authentiques et qui ont eu leur place dans une grande collection.

La période de travail qui correspond aux années 1850 à 1860 marque dans l'art de l'émail une préparation lente mais profitable. Si l'artiste s'exerce et retrouve peu à peu les procédés perdus, les tours de mains, les hasards du feu, le chimiste continue à enrichir sa palette. Nous avons cherché au Musée de Sèvres à distinguer les pièces d'émail produites en ce temps-là de celles qui furent faites ensuite; nous croyons superflu de donner ici le résultat d'une comparaison qu'on peut aller faire sur place, mais nous avons à signaler surtout les travaux de M. Gobert. Encore faut-il noter que les meilleures pièces sont parties, elles ont été offertes en présents, et, pour juger de l'œuvre du peintre, il faudrait pouvoir retrouver

ces émaux épars en Europe et y ajouter ceux qu'il fit à temps perdu pour l'industrie. M. Doat, dans son article sur l'émail, a reproduit le dessin de deux des pièces qui sont encore au musée, une coupe et une buire. Nous aurions voulu pouvoir photographier



DÉCOR POUR UN FOND COUPE EN ÉMAIL LIMOUSIN.

(Croquis de M. Gobert.)

l'admirable bassin d'émail, dont les figures sont prises aux dessins de Raphaël ; elles s'enlèvent en camaïeu bleuté sur un fond sombre, des ors estompent les demi-tons. C'est une œuvre de haute valeur.

Le talent de M. Gobert est d'une grande souplesse, il se plie souvent à des compositions de moins grand style, mais toujours il a des

grâces qui rappellent la manière de son ami Hamon et de M. Froment. Voici la reproduction d'une pochade faite à l'encre et au pinceau. C'est un motif de décor pour un fond de coupe. M. Gobert garde chez lui un gracieux émail d'une tonalité très douce avec des modelés fins. L'esquisse que nous publions n'en peut donner qu'une idée très imparfaite.

On m'a signalé comme faite en ce temps-là, à la manufacture, une coupe en émail de Limoges qu'avait signée Laemlin; je n'ai pas pu savoir si cette pièce avait été seulement dessinée par cet artiste ou s'il l'avait peinte et émaillée lui-même; j'en doute, quoiqu'on me l'ait affirmé, mais j'ai su qu'elle avait été longtemps conservée à Sèvres.

Un des élèves de Laemlin qui était intimement lié avec la famille Apoil et qui avait aussi travaillé dans l'atelier de Picot, Alfred Meyer, fut admis à la manufacture de Sèvres en 1859, sur la recommandation de M. Picot et de M. Lefuel. Il entra dans le service de M. Nicole, alors chef des travaux d'art.

Meyer avait fait un peu de tout, il était rompu aux nécessités du travail, il connaissait, sinon l'émail, du moins la peinture sur porcelaine. C'est lui qui peignait ces scènes de chevalerie faites pour le commerce du bronze, qu'on a vues longtemps au Palais-Royal chez Leroy et qui sont restées comme des types démodés; il avait aussi fait chez Gillet et Brianchon des peintures sur lave émaillée pour Frascati. Enfin, dans divers ateliers, il avait collaboré à des peintures décoratives. C'était le fils d'un dessinateur pour étoffes, et, détail assez curieux, c'est à M. Guichard, le fondateur de l'Union centrale et son premier président, que le père d'Alfred Meyer avait cédé son fonds et sa clientèle quand, en 1835, il partit pour Mulhouse, où l'appelait M. Kœchlin.

Alfred Meyer fut donc engagé à Sèvres, mais il n'y fit guère que des travaux de décoration sur porcelaine. M. Regnault était au courant des essais d'émail sur cuivre que Meyer avait tentés chez ses amis M. et M^{me} Apoil. Ces essais consistaient dans l'emploi de paillons et d'émaux translucides, mais cela ne convint pas à la direction et les applications qu'on avait projeté de faire à l'atelier furent différées. Meyer ne put donc continuer ses travaux qu'en dehors de la manufacture, mais M. Riocreux l'encouragea. Salvétat lui fournit la série complète des émaux qu'il avait trouvés et lui communiqua ses formules. Il se procura chez Nocus les émaux qu'employaient les émailleurs du commerce et, en les mélangeant, composa des tons nouveaux.

Ainsi donc, pendant qu'à la manufacture on s'acharnait à ne vouloir faire que de grands émaux décoratifs sur tôle, M^{me} Apoil et Alfred Meyer continuaient à exécuter, non pas seulement pour Pierrat l'antiquaire, mais pour Gueyton, pour Dotin l'émailleur, pour les bijoutiers et même pour un orfèvre de Londres, des émaux dont peu à peu la qualité devenait meilleure. Cela provenait de ce que, pour satisfaire aux exigences des truqueurs, on étudiait attentive-



GALATHÉE.

(Projet pour un émail peint. — Composition de M. Gobert.)

ment la façon des émaux anciens. C'est ainsi que Meyer acquit une certaine habileté et qu'obligé de satisfaire à tous les besoins du métier il apprit à préparer lui-même ses plaques, à composer ses émaux, à conduire son feu, à se passer de tout concours étranger ; ce fut à cela surtout et à quelques raisons accessoires qu'il dut d'être choisi, quand on vint demander à Sèvres un artiste capable d'enseigner à peindre sur émail.

Celui qui cherchait n'était pas un débutant, mais un peintre exercé : c'était Popelin ; il était élève de Picot et d'Ary Scheffer. Ce dernier avait été pour lui plus et mieux qu'un maître, il avait été

l'ami, le conseil, et l'avait gardé jusqu'à la fin dans son intimité la plus étroite.

Il n'est pas douteux que c'est de leurs causeries que naquit leur curiosité pour ces émaux. Ils avaient été à Sèvres voir ensemble les essais d'émaux à la façon limousine et ils en comparaient les résultats aux vieux modèles du Louvre et de Cluny. Ne pouvait-on pas faire mieux ? Il serait intéressant d'essayer soi-même, encore fallait-il savoir broyer les émaux, les poser, les cuire....

C'est en 1862 que Claudius Popelin s'en fut trouver Regnault, qui était alors directeur de la manufacture. Regnault l'adressa à Riocreux, l'éminent conservateur des collections céramiques, et à Robert, le chef de l'atelier des peintres, qui tombèrent d'accord pour désigner Alfred Meyer comme le plus à même de remplir les conditions stipulées par Popelin.

Un congé régulier fut donné au peintre décorateur pour motiver son absence. Cl. Popelin se substitua provisoirement à l'administration en convenant du prix dont il paierait les leçons de Meyer.

Ce fut un traité en bonne forme par lequel Alfred Meyer s'engageait à apprendre à Popelin les procédés d'émaillerie à la façon de Limoges et à lui donner tout son concours dans les travaux qu'il allait entreprendre.

Et, dès l'été de 1863, un four d'émailleur est installé à Yerres, près de Villeneuve-Saint-Georges, dans l'habitation de M. Anquetil, le beau-père de Popelin. On est bien près de Paris, mais on n'y songe guère ; la passion de l'émail possède l'artiste, il compose ses dessins, il broie ses couleurs, il charge ses plaques lui-même, les porte au feu ; il ne se rebute à aucun des travaux d'atelier, il apprend à planer son cuivre aussi bien qu'à limer et à dresser l'émail, et en même temps il cherche, il compile de vieux ouvrages, il s'éprend de cet art nouveau au point d'en rechercher l'histoire ; rien ne l'enchanté plus que de sortir de la moufle une plaque où les rouges ont des tons de rubis et les verts des douceurs d'émeraude qui s'allient aux blancs modelés des chairs.

C'est ici qu'il faut expliquer comment et pourquoi Claudius Popelin était mieux préparé qu'aucun autre pour rendre à cet art du feu le style perdu, comment il était doué, quelle éducation il avait reçue, où il avait puisé la science qui manquait à ses émules.

Popelin apporte une doctrine nouvelle et, dernier venu dans un art si absolu et si précis, il y détermine une évolution complète, il imprime sa personnalité à tout ce qu'il essaie et se fait, sinon le réno-

vateur de l'émail, du moins son historien, son ouvrier, son peintre.

On peut lui préférer un autre artiste, mais personne ne contestera qu'il a jeté sur l'émaillerie un grand lustre, qu'il l'a fait aimer et qu'à ceux qui l'ont continuée après lui, il a rendu plus aimable et plus facile la pratique d'un art longtemps méconnu.

Généreux et bon, il a libéralement appris à tous les secrets du métier, à mesure qu'il les découvrait. Les leçons qu'il avait reçues, il les donnait publiquement. — Il ne se contentait pas d'écrire, il fit une conférence qui eut un succès éclatant et dans laquelle avec une grande sûreté de main il dessina et exécuta un émail devant ses auditeurs.

S'il ne fut pas à proprement parler l'inventeur ou le rénovateur de l'émail, il en fut le vulgarisateur ardent, convaincu, et nul n'a fait, dans les arts, dans les lettres et même auprès des gens du monde, une propagande plus utile. — Si chaque atelier trouvait pour le servir un Claudius Popelin, les progrès du goût seraient prompts et nos arts en bénéficieraient. A ce titre il convient d'étudier l'homme et son œuvre.

L. FALIZE.

La fin prochainement.)



REYNOLDS EN ITALIE

(PREMIER ARTICLE.)



Les personnes qui ont pratiqué les écrits du célèbre Reynolds, savent avec quelle précision, au cours de son voyage dans les Flandres, il a examiné et jugé les tableaux qui font la gloire de ce pays. Plus d'un, à la lecture de ces réflexions aussi lumineuses que solides, a pu regretter que l'on n'eût, de sa main, rien de pareil sur l'Italie.

C'est en Italie que Reynolds fit véritablement son éducation.

Les jugements qu'il a semés dans ses fameux *Discours*, touchant les grands peintres et les principales écoles qui y ont fleuri tour à tour, font assez connaître qu'il avait soigneusement observé et bien compris leurs ouvrages. C'est plus qu'il n'en faut pour rendre précieuses des notes qu'il aurait prises dans la vivacité de l'impression présente, aux lieux mêmes où ces ouvrages sont conservés.

On ignore généralement qu'il existe des pièces de ce genre, et il pourra paraître étonnant d'apprendre qu'un carnet de Reynolds rempli de notes sur Venise a été en effet publié en 1859¹. Il s'en est fait peu de mention par le monde, et personne encore ne l'a traduit en français. C'est cette traduction que je donne au public avec celle d'un autre morceau du même genre. J'ai trouvé dans un carnet de croquis conservé au Musée Soane, dans Lincoln's Inn's Fields à Londres, d'assez nombreuses réflexions de la main de Reynolds sur les peintures de la ville de Bologne. Les croquis où ces notes s'entremêlent sont de fort médiocres ouvrages et peu dignes de ce que, dans la suite, on vit sortir du même crayon. Un autre carnet, que l'on garde auprès du premier, contient de beaux dessins, mais point de notes.

Le manuscrit, dont le Voyage à Bologne est tiré au jour ici pour la première fois, contient en outre quelques indications sur les Galeries de Florence et la Tribune, sur Rome et sur quelques stations intermédiaires entre cette dernière ville et Naples, tous fragments qui ne prendront leur complet intérêt que si quelqu'un les réunit à d'autres.

Venise et Bologne ne sont pas les seules villes dont Reynolds ait tiré, pour lui et pour les jeunes élèves de l'Académie, des enseignements et des conseils. Raphaël et Michel-Ange, à Rome, avaient si bien conquis son admiration qu'il ne souffrit jamais de leur voir préférer personne. Il est vrai pourtant de dire que ces maîtres ont eu sur son talent infiniment moins d'influence que les coloristes de Venise et qu'à nul parmi les peintres il n'a prodigué les éloges plus qu'à certains de l'école de Bologne.

On s'étonne aujourd'hui du renom ou pour mieux dire du prestige dont les ouvrages de ces derniers ont joui jusqu'à ce siècle. Il est bien vrai que des défauts d'importance, qui si longtemps passèrent inaperçus, se font remarquer dans presque toutes leurs œuvres, que leurs ombres sont noires et opaques, leur coloris terne et sauvage, que leur dessin n'est pas toujours bien beau ni leurs expressions très naturelles, que leur touche est souvent sans esprit et leur composition sans recherche. Il est vrai que tant de fades productions dont leur

1. *Sir Joshua Reynolds, Notes and observations on pictures, chiefly of the Venetian school, edited by W. Cotton, John Russel Smith, London.* Ce livre est devenu presque introuvable. La traduction qui suit n'y apporte d'autres changements que la correction de quelques fautes évidentes, et la mise en ordre de plusieurs notes qui se rapportent aux mêmes œuvres, et que l'éditeur anglais y a laissées éparses.

pinceau trop abondant a comme inondé l'Europe soutiennent mal la gloire de cette école. Mais il serait injuste, même aujourd'hui, de croire que c'est là tout ce qui s'en peut dire.

Des morceaux de grand prix que l'on rencontre non pas seulement en Italie, mais çà et là dans plus d'un musée d'Europe, relèvent singulièrement, aux yeux d'un juge impartial, le mérite parfois trop rabaisé des principaux maîtres de Bologne.

Sans aller plus loin que le Louvre, où nombre de tableaux à la douzaine les représentent assez fâcheusement, on ne peut méconnaître la beauté réelle d'une *Déjanire* du Guide, d'une *Résurrection de Lazare* du Guerchin, d'une *Vierge avec saint Luc et sainte Catherine* d'Annibal Carrache, d'une *Vision de saint Hyacinthe* de Louis Carrache.

Ce dernier tableau justement était à Bologne il y a un siècle, et Reynolds l'y a vu. Il a toujours fait de son auteur, qui fut après Calvaert et Tibaldi le maître de l'école, un cas particulier.

« Dans la partie du style, disait-il à l'Académie, Louis Carrache me semble approcher le plus près de la perfection. Dans ses meilleurs ouvrages, ses lumières et ses ombres larges, sans affectation, la simplicité de son coloris qui, étant ménagé comme il convient, ne distrait en aucune manière l'œil du sujet, et l'effet imposant qui résulte de ce demi-jour qui semble répandu sur toutes ses productions, conviennent mieux, selon moi, aux sujets graves et majestueux, que ce brillant plus factice de la lumière du soleil dont le Titien a éclairé ses ouvrages. Mais il est malheureux que les œuvres de Louis Carrache, dont je crois l'étude si utile pour les élèves, ne se trouvent pas, pour ainsi dire, hors de Bologne. *Saint François au milieu de ses moines*, la *Transfiguration*, la *Naissance de saint Jean-Baptiste*, la *Vocation de saint Mathieu*, le *Saint Jérôme*, les fresques du palais Sampieri, sont tous des ouvrages dignes de fixer l'attention des jeunes artistes, et je pense que ceux qui voyagent ne peuvent mieux faire que d'employer *plus de temps dans cette ville qu'on n'a eu jusqu'à présent coutume de faire*¹. »

En rabattant ce qu'on voudra de cet éloge, on ne laissera pas d'y reconnaître la sûreté d'un critique très au fait des choses dont il parle, et la précision d'un juge qui les a mûrement examinées.

Il serait trop long de produire ici tout ce que Reynolds, chemin faisant et pour donner du corps aux principes qu'il exposait, a dit des

1. Deuxième discours. *Literary Works of Reynolds*; London, Bell, 1886, vol. 1, p. 323.

peintres de Bologne. Annibal, le Guide, le Dominiquin et d'autres reviennent plus d'une fois dans ses ouvrages, tantôt pour matière de louange, tantôt de reproches. Mais, entre les divers caractères qu'il a relevés dans cette école, il faut en signaler un dont tout le monde tombera d'accord : l'art des expressions dramatiques et nobles. C'est un mérite que l'on oublie trop souvent quand on parle des Bolognais, d'avoir, sur ce point, fait plus qu'aucun de leurs prédécesseurs.

Raphaël a donné à ses visages de femme une certaine grâce imposante, Michel-Ange à ses vieillards une majesté fière que nul autre n'a pu atteindre; mais les Bolognais ont, pour ainsi dire, poussé plus loin l'analyse du visage humain et recherché, dans les traits ingrats de la douleur et de la décrépitude, de nouvelles sources d'expression.

Le *Saint Jérôme* du Dominiquin, dans le célèbre tableau du Vatican, est un exemple frappant de ces beautés propres à l'école. Ces inventions depuis sont devenues communes, d'autres les employèrent mieux peut-être, sans toutefois en effacer la gloire.

M. Marcel Reymond, dans l'*Archivio storico dell'Arte*¹, a fait très justement remarquer que ces mêmes types de vieillards et de femmes affligées, recueillis par le pinceau de Rubens, font dans les œuvres du grand coloriste l'admiration universelle et sont une partie du grand style qui chez lui surnage dans la fougue extrême du pinceau et dans le tapage de la couleur.

« Les vierges de Rubens qui pleurent au pied de la croix, sont sœurs, dit-il, des vierges du Guide et des Carraches. Rubens est le vrai résultat des recherches de l'école italienne du xvi^e siècle, il est le véritable chef de l'école de Bologne. »

Cette conclusion est aussi vraie que neuve. Tout le passage fait voir la même intelligence et la même exactitude critiques, et trouve ici naturellement sa place.

« Les Bolognais, de toutes les qualités qu'ils ont ardemment recherchées chez leurs maîtres, n'en ont pu atteindre aucune, mais il est une qualité nouvelle qui fit l'originalité de leur genre : pour la première fois ils ont été par excellence les maîtres de l'expression, Non qu'avant eux il n'y ait eu des artistes que cette recherche a passionnés, mais ce qu'il y a ici de particulier est qu'à Bologne, pour la première fois, la violence dramatique et la passion devient la recherche dominante à laquelle tout se subordonne. C'est de cette idée nouvelle conçue par les Bolognais, mais dont l'exécution fut

1. Mai-juin 1891.

compromise par leur fâcheuse éducation, que plusieurs étrangers se sont servis en lui donnant une forme parfaite. Le génie flamand eut cette gloire. Les Bolonais ont mal fait ce qu'ils avaient conçu, mais ce qu'ils avaient conçu était une grande forme de l'art. Ils pensèrent que l'homme n'est pas seulement un faisceau de muscles, mais qu'il possède en outre une âme, et c'est là le secret véritable de l'influence que cette école a si longtemps exercée, et qui lui vaut encore aujourd'hui de si nombreux partisans. »

On ne saurait mieux dire, et l'on verra que les réflexions du maître anglais s'accordent en grande partie avec ces paroles.

Une certaine sévérité dans la grandeur qui demeure dans les visages et les attitudes chères aux peintres de l'âge précédent, fait place chez les Bolonais à plus de souplesse et d'abandon. Les productions du Guide et de ses condisciples, qui commençaient d'éclore comme Rubens passait les monts, ont inspiré à celui-ci ces traits aimables et rians qu'il affecta pour ses figures de femmes et auxquels son clair pinceau donna la fraîcheur et l'éclat. Des visages comme celui de la *Déjanire*, au Louvre, et de la *Renommée* que le Guerchin peignit plus tard au Casino Ludovisi, témoignent d'une recherche que l'on n'avait point connue encore, d'un goût nouveau de variété et d'agrément.

Rubens n'en profita pas seul : Van Dyck y a trouvé l'idée de plus d'une expression gracieuse et charmante. Reynolds y eut moins de bonheur.

LOUIS DIMIER.

(La suite prochainement.)



Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

Sceaux. — Imp. Charaire et Cie.

OBJETS D'ART
ET
DE HAUTE CURIOSITÉ
DU

Moyen Age et de la Renaissance

COMPOSANT

L'IMPORTANTE ET PRÉCIEUSE

COLLECTION SPITZER

DONT LA VENTE SE CONTINUERA

A PARIS, RUE DE VILLEJUST, 33
(AVENUE VICTOR-HUGO)

Du Lundi 8 Mai au Vendredi 16 Juin 1893
à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR

M^e Paul CHEVALLIER
10, rue de la Grange-Batelière, 10

EXPERT

M. Charles MANNHEIM
7, rue Saint-Georges, 7

Catalogue illustré, Prix : 50 Francs

COLLECTION DE FEU M. E.-M. BANCEL

OBJETS D'ART ET D'AMEUBLEMENT
EMAUX DE LIMOGES

Boîtes — Tabatières — Miniatures — Matières dures — Objets de Vitrine
Sculptures en bois et en ivoire

PORCELAINES DE SÈVRES ET AUTRES

Bronzes d'Art et d'Ameublement — Pendules du XVIII^e siècle — Meubles

COMPOSANT LA

Collection de feu M. E.-M. BANCEL

Vente, par suite de son décès :

GALERIE GEORGES PETIT, 8, RUE DE SÈZE

Le Samedi 6 Mai 1893, en deux vacations

La première, de 10 heures du matin à midi ; la deuxième, à partir de 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR :

M^e Paul CHEVALLIER
10, rue de la Grange-Batelière

EXPERT :

M. Ch. MANNHEIM
7, rue Saint-Georges

EXPOSITION PUBLIQUE : le Vendredi 5 Mai 1893, de 1 h. 1/2 à 6 heures.

Supplément à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS du 1^{er} Mai 1893

ATELIER MEISSONIER

TABLEAUX

ÉTUDES PEINTES, AQUARELLES, DESSINS

DONT LA VENTE AURA LIEU A PARIS

GALERIE GEORGES PETIT, 8, RUE DE SÈZE

PREMIÈRE VENTE

TABLEAUX, ÉTUDES PEINTES

Les Vendredi 12, Samedi 13 et Lundi 15 Mai 1893, à deux heures

EXPOSITIONS { PARTICULIÈRE : Le Mercredi 10 Mai } de 1 heure à 6 heures
 { PUBLIQUE : Le Jeudi 11 Mai }

DEUXIÈME VENTE

AQUARELLES ET DESSINS

Les Jeudi 18, Vendredi 19 et Samedi 20 Mai 1893, à 2 heures

EXPOSITIONS { PARTICULIÈRE : Le Mardi 16 Mai } de 1 heure à 6 heures
 { PUBLIQUE : Le Mercredi 17 Mai }

COMMISSAIRES-PRISEURS :

M^e Paul CHEVALLIER
10, rue de la Grange-Batelière, 10

M^e Georges DUCHESNE
6, rue de Hanovre, 6

EXPERT :

M. Georges PETIT, 12, rue Godot-de-Mauroi.

TABLEAUX & DESSINS

Par E. FICHEL

TABLEAUX DIVERS

OBJETS D'ART

FAIENCES, PORCELAINES, OBJETS VARIÉS,
CUIVRES, INSTRUMENTS DE MUSIQUE,
MEUBLES, ÉTOFFES,
LOT IMPORTANT DE COSTUMES

TAPISSERIES

Garnissant l'Atelier de M. E. Fichel, artiste-peintre

Vente : Hôtel Drouot, Salle n° 6

Le Mercredi 3 Mai 1893, à 2 heures précises

COMMISSAIRE-PRISEUR :

M^e Paul CHEVALLIER
10, rue de la Grange-Batelière

EXPERTS :

Pour les tableaux :

M. BERNHEIM J^{re}
8, rue Laffitte, 8

Pour les objets d'art :

M. Ch. MANNHEIM
7, rue St-Georges

EXPOSITION PUBLIQUE

Le Mardi 2 Mai 1893, de 1 heure 1/2 à 5 heures 1/2

Collection COQUELIN

TABLEAUX MODERNES

Aquarelles, Pastels, Dessins

DONT LA VENTE AURA LIEU

Galerie G. Petit, 8, rue de Sèze

Le Samedi 27 Mai 1893, à 4 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR

M^e PAUL CHEVALLIER
10, rue de la Grange-Batelière, 10

EXPERT

M. GEORGES PETIT
12, rue Godot-de-Mauroi, 12

EXPOSITIONS

PARTICULIÈRE : le Jeudi 25 Mai } De 1 heure
PUBLIQUE : le Vendredi 26 Mai } à 6 heures